

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES LARMES ET LE SANG :
ESSAI SCÉNIQUE
AUTOUR DE LA DIALECTIQUE DU TEXTE ET DU CORPS
DANS UNE MISE EN SCÈNE DE *CYRANO DE BERGERAC*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
SOLENE CHÉNIER-CHARETTE

NOVEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Francine Alepin, pour son aide, son encouragement et son expertise, considérables. Merci aux comédiens pour leur collaboration précieuse lors de la phase d'exploration. Merci également à l'équipe de création de *Les Larmes et le sang*, particulièrement à Sophie Chénier-Charette pour le dialogue, à Michael Binette pour son soutien, et à Marie-Pier Manseau, pour ses conseils judicieux.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
<i>CYRANO DE BERGERAC</i> , MATÉRIAUX HÉTÉROCLITES	4
1.1. Rostand et le théâtre français de la fin du XIXe siècle	4
1.1.1. Le drame romantique	4
1.1.2. La « pièce bien faite »	6
1.1.3. La pièce historique	8
1.1.4. Le succès de <i>Cyrano de Bergerac</i>	9
1.2. Rostand et l'art du recyclage	11
1.2.1. Définitions	11
1.2.2. La réappropriation	12
1.2.3. Le second degré	14
1.2.4. <i>Cyrano</i> recyclé	16
CHAPITRE II	
UN THÉÂTRE DANSÉ	18
2.1. Mots et mouvement	18
2.1.1. Danse et littérature	19
2.1.2. Geste et texte dramatique	20
2.1.3. Un mime parlant?	21
2.2. Danse et théâtre	23
2.2.1. Définitions et caractéristiques de la danse	23
2.2.2. Corps abstrait, parole théâtrale	26

2.2.3. Mise en scène de l'intériorité.....	28
2.2.4. Le procédé de répétition.....	28
2.2.5. Emprunts de procédés dans <i>Les Larmes et le sang</i>	30
CHAPITRE III	
<i>LES LARMES ET LE SANG</i>	31
3.1. Recherche thématique.....	31
3.1.1. Théâtralité et désir d'altérité	32
3.1.2. Le double	33
3.1.3. Image de soi et identité rêvée	35
3.2. Réappropriation et recyclage dans la mise en scène	37
3.3. Les deux discours.....	38
3.3.1. Indépendance du vocabulaire gestuel.....	39
3.3.2. Distinction des discours	41
3.3.3. La trame narrative.....	43
3.3.4. Le souffle	45
CONCLUSION	46
APPENDICE	
<i>LES LARMES ET LE SANG: COLLAGE D'APRES CYRANO DE BERGERAC</i>	48
BIBLIOGRAPHIE	98

RÉSUMÉ

Considérant la plurivocité de la pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, cette recherche vise à découvrir comment les discours conflictuels qu'elle implique peuvent être soutenus sur scène à la fois par la voie du texte et par la voie du corps. Ce que dit le texte devrait pouvoir être complété par le langage du corps et vice-versa, de façon à révéler les conflits intérieurs des personnages de Rostand.

Ce mémoire s'attarde d'abord à l'étude de l'œuvre d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*. L'auteur est influencé par les divers courants de son époque : le drame romantique, la pièce historique, la « pièce bien faite ». Il s'inspire également du classicisme, de même que de Cyrano, le personnage historique, poète et mousquetaire du XVI^e siècle. Ainsi, ces matériaux hétéroclites utilisés par Rostand dans son processus de création font l'objet d'une réappropriation: il y a recyclage, selon l'appellation proposée par Guy Scarpetta.

Nous nous penchons également dans cette recherche sur l'interdisciplinarité scénique, les diverses possibilités de dialectiques entre texte et mouvement, plus particulièrement le genre de la danse-théâtre, élaboré dans sa forme contemporaine par la chorégraphe Pina Bausch. Ce choix se base sur le contrepoint ainsi développé entre la densité du texte de Rostand, s'adressant à l'intellect, et l'abstraction d'un vocabulaire gestuel dansé, tout aussi élaboré, qui parle davantage aux sens. Ce sont certains procédés tirés du processus des artistes de la danse-théâtre – le dialogue corps-texte, la mise en scène de l'intériorité et la répétition – que nous avons utilisés dans la création accompagnant ce mémoire, *Les Larmes et le sang*.

Ce travail de création a, en partie, porté sur l'étude des thèmes qui sont exploités dans la mise en scène : la théâtralité, le double, l'identité rêvée. Quelques procédés du recyclage ont, en outre, servi de base à l'élaboration de cette mise en scène. C'est d'ailleurs aussi le cas pour le texte de la création, un collage élaboré à partir du texte original d'Edmond Rostand. Dans le processus d'exploration, nous avons tenté de cerner les moyens de faire cohabiter sur scène le discours textuel et le discours du corps. En élaborant un vocabulaire gestuel indépendant de sa source littéraire, en différenciant chacun des discours, en mettant en évidence la trame narrative et en étudiant le rôle du souffle dans le travail des comédiens, nous avons cherché l'équilibre des moyens d'expression.

Mots-clefs : Danse-théâtre, expression corporelle, *Cyrano de Bergerac*, théâtre du XIX^e siècle, dialectique texte-corps.

INTRODUCTION

Cette recherche est motivée par la volonté d'explorer le moyen d'expression du corps en relation avec le texte lui-même en ses qualités littéraire et dramatique. Elle vise à réunir sur une même scène la fascination qu'exerce chez le spectateur la représentation d'une histoire et l'abstraction organique de la danse. Il s'agit donc de la quête d'un équilibre entre l'art mimétique du théâtre et celui souvent abstrait de la danse.

Aujourd'hui, il semble que les textes de répertoire soient parfois plus traditionnellement abordés sur un plan presque historique, muséal, ou du moins sans vraiment s'écarter de ce qu'on s'imagine de l'esprit des auteurs consacrés. On met ainsi souvent l'accent sur la psychologie des personnages et sur le texte. Cependant, nous considérons qu'il est possible de dévoiler une autre interprétation de ces textes en utilisant le corps des acteurs et les possibilités d'expression différentes qu'il recèle.

Par exemple, dans la récente mise en scène de *Cyrano de Bergerac* par Marie Gignac (Théâtre du Trident, 2007-2008), les interprètes demeurent remarquablement statiques, notamment pendant leurs déclamations. Il semble alors que les personnages ne vivent essentiellement qu'en paroles. Mais est-il possible de passer par une autre voie que celle de la déclamation pour mettre en scène des pièces reconnues principalement pour la virtuosité de leur écriture ?

Considérant la plurivocité de la pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, cette recherche vise à découvrir comment les discours conflictuels qu'elle implique peuvent être soutenus sur scène à la fois par la voie du texte et par la voie du corps. Ce que dit le texte devrait pouvoir être complété par le langage du corps et vice-versa, de façon à révéler les conflits intérieurs des personnages de Rostand.

Ainsi, le choix du texte de *Cyrano de Bergerac* est motivé par la densité et le caractère classique de son style, qui offre un intéressant contrepoint à une partition corporelle abstraite éventuellement de la même importance. *Cyrano de Bergerac, comédie héroïque en cinq actes, en vers*, a été composée en 1897, à une époque où plusieurs courants – naturalisme, symbolisme, théâtre à visée sociale – apparaissent, en réaction notamment au théâtre de boulevard qui constitue en quelque sorte le modèle du champ culturel populaire. Par ailleurs, d'autres courants littéraires, comme le romantisme, continuent de dicter les normes. Dans le contexte où Sarah Bernhardt – pour citer l'exemple le plus marquant – est célébrée unanimement par le grand public, la pièce de Rostand jouit d'un succès populaire instantané. *Cyrano* a ainsi traversé les époques en faisant rêver le spectateur d'un héros auquel il peut s'identifier, avec ses déboires amoureux, son courage légendaire et sa verve divertissante sans être choquante.

Corollairement, comment éviter la transposition littérale du texte dans le corps? Est-ce que la danse, plus pulsionnelle, ne permettrait pas de mieux révéler les enjeux que soulève le texte? En effet, les mouvements intérieurs des personnages ne pourraient-ils pas trouver un moyen de s'exprimer en opposition, de se compléter, de dialoguer à la fois par le texte et par le corps ?

Par ailleurs, est-il possible de trouver, dans l'étude des thèmes exploités dans le texte de Rostand, le point de départ pour ce que Laurence Louppe appelle les états de corps : « [c]et arrière du mouvement, cet invisible du corps qui en est à la fois la genèse et le sème » (Louppe, 2004, p. 36).

En outre, quels moyens utiliser pour éviter que les deux discours, celui du corps et celui du texte, ne s'étouffent entre eux? Il ne faut pas que le texte éclipse le langage du corps, de même que celui-ci ne devrait pas empêcher d'apprécier le texte. Danse et parole peuvent ainsi exprimer les discours multiples de l'être humain. Le corps pourrait exprimer autre chose que ce que le personnage dit explicitement, faisant des moyens d'expression différentes voies de discours possiblement conflictuels. Ainsi, cette recherche, et la création qui l'accompagne, *Les Larmes et le sang*, visent à cerner les facteurs menant à cet équilibre des moyens d'expression. L'objectif est d'en arriver à quelque chose qui se rapproche de ce que constate

Loupe du rapport au texte dans les œuvres de la chorégraphe française Christine Bastin : « La présence vocale d'un texte proféré sur scène ne fait que disloquer davantage encore ce qui pourrait se construire de recentrement homogène » (Loupe, 2004, p. 258). Ici, les discours du texte et du corps ne vont pas dans la même direction : ils sont, en quelque sorte, parallèles, et pourtant, ils composent une œuvre cohérente. La spécificité de notre démarche réside donc dans le fait qu'il s'agit effectivement de deux formes déjà complètes : un texte en alexandrins, et un discours corporel aux codes particuliers.

Enfin, nous nous penchons sur la manière d'actualiser, ou, autrement dit, « recycler » un texte de répertoire aussi connu que l'est *Cyrano de Bergerac*, de même que sur la façon d'aborder son ancrage dans la culture populaire. Un des moyens d'arriver à en démontrer l'actualité et la pertinence peut ainsi passer par ce mélange des disciplines : le texte et la danse. L'intérêt du texte de Rostand tient notamment à la reprise de certaines caractéristiques de la dramaturgie classique et du romantisme. Ainsi, l'auteur trouve dans des courants artistiques passés – voire dépassés – la source d'une création qui s'inscrit avec succès dans le présent. Les codes empruntés par Rostand à ses prédécesseurs, ou ceux de la pièce elle-même, sont maintenant à leur tour intégrés dans la culture populaire. Cette recherche s'attache donc également à cerner en quoi ces éléments « surannés » peuvent servir à une œuvre contemporaine et s'y trouver dynamisés.

CHAPÎTRE I

CYRANO DE BERGERAC, MATÉRIAUX HÉTÉROCLITES

1.1. Rostand et le théâtre français de la fin du XIXe siècle

Edmond Rostand, auteur de *Cyrano de Bergerac*, mais aussi de *L'Aiglon* et de *Chanteclerc*, s'est entre autres inspiré, dans l'écriture de ses pièces, des divers courants littéraires qui se sont développés au cours du XIXe siècle, en rupture avec le classicisme. La particularité de Rostand réside cependant dans le fait qu'il garde aussi certains éléments issus du modèle classique, tout en puisant d'autres caractéristiques des modèles contemporains, pour créer des œuvres nostalgiques, quoique au goût de l'époque. Il leur donne peut-être, ainsi, leur caractère intemporel. Rostand sera donc ici étudié du point de vue de son utilisation fructueuse de sources diverses¹, dont les plus contemporaines : le drame romantique, la « pièce bien faite » et la pièce historique.

1.1.1. Le drame romantique

Les caractéristiques du drame romantique, genre théâtral né au XIXe siècle, ont été élaborées notamment par les auteurs français Alfred de Vigny, Alfred de Musset et Victor Hugo – et plus particulièrement, chez ce dernier, dans la *Préface* de sa pièce de 1827, *Cromwell*.

Les auteurs romantiques ont notamment été influencés par leurs homologues allemands, qui commencent au début du siècle à susciter chez leurs voisins un intérêt artistique et littéraire plus grand. Par ailleurs, une curiosité nouvelle est marquée envers l'étude et la traduction des textes de Shakespeare. En effet, ce sont surtout les traducteurs du XVIIIe siècle, La Place et Le Tourneur, qui permettent de faire connaître au public français

¹ Au sujet de la notion de recyclage, voir la section 1.2.

les formes du théâtre élisabéthain, très différentes, et d'autant plus intéressantes, de celles généralement produites en France qui suivent les règles classiques toujours de mise. Pour Victor Hugo, inspiré comme ses homologues par ces nouvelles sources, c'est le drame romantique qui peut le mieux montrer la dualité de l'homme. En effet, selon sa conception chrétienne, ce dernier est « composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel; l'un charnel, l'autre éthéré » (Hugo, 1971 [1827], page 32).

Ainsi, le drame romantique se caractérise notamment par la rupture d'avec la règle classique des trois unités : celles de temps, de lieu, et d'action. En effet, comme les auteurs romantiques choisissent alors de montrer l'évolution de leurs personnages dans une perspective plus large, l'histoire se déroule sur plusieurs jours, voire plusieurs années : une durée plus étendue que les vingt-quatre heures exigées par les règles du classicisme. Le temps s'en trouve donc dilaté. De plus, les auteurs romantiques remarquent que même les pièces suivant le modèle classique ne peuvent éviter un étirement du temps entre les actes. Ils considèrent qu'il n'est donc pas davantage dérangeant de concevoir des sauts encore plus longs dans le temps. Par ailleurs, on assiste à un éclatement de l'espace, puisque les événements d'un drame ne peuvent évidemment pas tous se dérouler au même endroit. Cependant, l'unité d'action est quant à elle conservée. Il n'est pas pour autant interdit d'adjoindre à l'action principale une ou plusieurs actions secondaires contribuant au portrait de la société ainsi dépeinte : « [il] faut seulement que [les] parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différentes étapes ou plutôt sur les divers plans du drame » (Hugo, 1971 [1827], p. 39-40).

Par ailleurs, les romantiques prônent au théâtre le mélange des tons. L'esthétique du sublime et du grotesque constitue un bon exemple de cette superposition des genres. Ainsi, à l'image de la vie, le rire et les larmes alternent sur la scène, comme l'amour et la mort. En effet, Hugo considère que « le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires » (Hugo, 1971 [1827], p. 32-33).

Les tenants du drame romantique revendiquent également une visée sociale. En effet, c'est alors le destin d'un peuple plutôt que celui d'un être exceptionnel, d'un prince ou d'un empereur, qui est porté à la scène : « aux sujets de la tragédie, le romantisme substitue l'histoire totale d'une société dont les personnages sont inséparables » (Gengembre, 1999, p. 106). Ainsi, les auteurs choisissent un héros issu du peuple – Ruy Blas, par exemple – auquel les spectateurs peuvent ainsi mieux s'identifier. Ce héros est par ailleurs souvent marqué par la fatalité, la solitude, l'échec. Par ce moyen, les auteurs romantiques ont donc la possibilité de passer un message d'ordre social.

De fait, le drame romantique tend souvent à dépeindre la société dans son entièreté. L'un des éléments récurrents dans l'écriture de ce genre théâtral est le respect de ce qui est appelé la « couleur locale ». En effet, les auteurs accordent beaucoup d'attention aux détails historiques ou culturels, permettant aux spectateurs de s'immerger dans le monde montré sur scène et rendant par le fait même leur propos plus crédible. Le réalisme des costumes et des décors devient d'ailleurs une partie fondamentale de la représentation.

L'instauration de ce nouveau genre dramatique pose en outre la question de la forme. Certains auteurs, comme Stendhal, proposent la fraîcheur et la vérité de la prose alors que d'autres, comme Hugo, défendent la puissance du vers moderne : « un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche » (Hugo, 1971 [1827], p. 54).

Enfin, le thème de la passion est plus que jamais exploité par les romantiques, se révélant un véhicule intéressant de mise en forme de l'action. Ainsi, dans le drame romantique, « [l'] énergétique passionnelle définit donc à la fois les rapports entre les personnages, une rhétorique de l'excès et une dynamique paroxystique » (Gengembre, 1999, p. 242). C'est un thème aux vertus cathartiques : assez proche du spectateur dans son essence, mais distancé par sa violence. Ce thème permet également aux auteurs romantiques qui l'emploient d'établir des parallèles avec la dimension politique.

1.1.2. La « pièce bien faite »

La « pièce bien faite », dont la forme est élaborée au début du XIXe siècle par Eugène Scribe à partir du modèle classique de la comédie de mœurs, s'est instituée comme le

canon des pièces de boulevard, entre autres, et influence également la forme du drame romantique. Elle reste toujours depuis plus d'un siècle la formule usuelle du théâtre conventionnel, ayant fait la preuve de son efficacité sur les plans narratif et spectaculaire. La visée de Scribe est de plaire au spectateur issu du peuple et non de l'élite, en le faisant rire, dépeignant de façon dérisoire, mais assez inoffensive les travers de l'être humain. La « pièce bien faite » est la parfaite application de sa conception idéale du théâtre où le sujet est « présenté et développé avec adresse, [l'] action serrée et rapide, [les] péripéties soudaines, [les] obstacles créés et franchis avec bonheur, [le] dénouement inattendu, quoique savamment préparé » (Cardwell, 1983, p. 882).

Selon Stephen S. Stanton (1957), qui note les récurrences dans les écrits de Scribe, la rédaction d'une « pièce bien faite » demande de respecter les sept éléments suivants : une intrigue centrée sur un secret dont la révélation est attendue; une évolution serrée des motifs de l'action, installant un suspense graduel; un conflit entre le héros et son antagoniste; la résolution du conflit mis en scène par un renversement de situation, suivi de la « scène à faire »; un ou plusieurs quiproquos; un dénouement logique et vraisemblable; enfin, la répétition de ces motifs dans chacun des actes en une suite d'obstacles à surmonter. Par ailleurs, la « pièce bien faite » comporte souvent une morale simple et généralement socialement acceptable et doit permettre au spectateur, par sa vraisemblance, de s'identifier à la situation.

La « scène à faire » est le moment décisif de la pièce, où le héros triomphe et son antagoniste est démasqué : « les différents fils de l'action [s'y] regroupent en révélant et résolvant le conflit central » (Pavis, 1996). C'est la scène qui satisfait les attentes du spectateur amenées par la construction graduelle du suspense tout au long de la pièce. Les tensions mises en place au fil des actes précédents arrivent à leur paroxysme pour être résolues au dénouement. Celui-ci arrive souvent à la dernière scène, et se déroule promptement, provoquant une surprise, tout en servant la logique narrative.

Afin de bien tendre les ficelles qui constituent l'action, l'auteur doit faire allusion dans l'exposition à chaque événement à venir dans la pièce, lequel doit toujours contribuer au développement de l'action. De même, c'est dès le départ qu'on assiste à l'avènement d'une

crise à laquelle le héros est d'emblée confronté, de façon à capter efficacement l'intérêt du spectateur. Pour entretenir cet intérêt, chaque nouvel obstacle comprend une résolution puis un nouveau renversement défavorable de la situation.

Par ailleurs, comme tout tourne souvent autour d'un quiproquo central, l'enchaînement des péripéties dépend des entrées et sorties bien disposées des personnages. Ainsi, ceux-ci découvrent, ou non, la vérité, selon ce qui profite le mieux au suspense.

Enfin, pour contribuer à la vraisemblance, l'auteur peut mettre l'accent sur les détails de la vie quotidienne et faire parler ses personnages avec un langage quotidien. À l'instar de la stratégie utilisée dans le drame romantique, le spectateur peut alors plus facilement s'y identifier, et se sentir interpellé par ce qui se déroule devant lui.

1.1.3. La pièce historique

La pièce historique est un genre qu'exploitent beaucoup d'auteurs dramatiques de la fin du XIX^e siècle. Comme le système de classification classique n'est plus aussi pertinent devant la multiplication des genres et sous-genres au XIX^e siècle – les auteurs empruntant un peu partout leurs procédés et leurs thèmes – le genre historique peut englober aussi bien les comédies que les drames ou les tragédies.

La pièce historique telle qu'elle est conçue à l'époque de Rostand prend sa source, d'une part, dans le classicisme, courant où les auteurs situaient déjà régulièrement leurs personnages dans des époques éloignées. Ainsi, la pièce historique du XIX^e siècle garde souvent la structure en cinq actes prônée par les classiques, et partage les mêmes thèmes, notamment celui du drame intime, par opposition par exemple à l'exposition du destin d'un peuple entier qu'ont voulu faire certains romantiques.

D'autre part, ce genre dramatique reprend la proposition romantique de la peinture d'une « couleur locale ». Celle-ci se retrouve notamment dans la grande attention accordée aux décors et aux costumes, qui transportent le spectateur dans l'époque exotique dans laquelle évoluent les personnages. Ainsi, il importe que l'auteur inclue une multitude de détails probants de l'exactitude historique revendiquée. « La notion de costume est

révolutionnée par Talma [un acteur populaire] pour qui le théâtre « doit offrir à la jeunesse en quelque sorte un cours d'histoire vivante » (Gengembre, 1999, p. 61). Cependant, certains auteurs préfèrent au contraire laisser de côté cette exactitude au profit de l'imagination et d'effets spectaculaires.

1.1.4. Le succès de *Cyrano de Bergerac*

Le succès de *Cyrano de Bergerac*, la pièce la plus populaire d'Edmond Rostand, semble résider dans le mélange des procédés de composition dramatique traditionnels et nouveaux.

En effet, d'une part, l'auteur reprend les thèmes et les procédés chers au romantisme, dont l'esthétique est devenue courante à la fin du XIXe siècle. Il suffit de penser au grotesque de l'apparence physique du personnage principal par exemple, mis en parallèle avec le sublime de son expression poétique; aux figures de héros imparfaits – un Cyrano honteux de son amour, un Christian maladroit; à la passion finalement impossible à assouvir pour chacun des personnages. Ces éléments sont autant d'emprunts au drame romantique. Il en est de même de la saveur historique et de la rupture d'avec les unités de temps et de lieu. On assiste par exemple à un saut de quatorze ans entre l'acte IV et l'acte V. De même, le lieu de l'action change à chaque acte : d'abord l'Hôtel de Bourgogne, puis la boutique de Ragueneau, la rue où habite Roxane, le poste du siège d'Arras, et, au dernier acte, le couvent.

Par ailleurs, dans la structure de *Cyrano de Bergerac*, Rostand utilise comme ses contemporains le modèle institué de la « pièce bien faite ». En effet, les éléments qui lui sont récurrents sont notables dans la pièce : le découpage classique en cinq actes et le déroulement serré de l'action; le secret de l'amour de Cyrano pour Roxane, constituant le moteur de l'action; ou encore le quiproquo central quant à l'identité de l'amoureux. De même, la suite de péripéties menant à la confrontation de Cyrano par Christian, pour révéler à Roxane leur collaboration; cet enjeu répété et remis en question dans chaque acte; le grand nombre d'obstacles posés sur le chemin des protagonistes – embuscade de cent hommes sous le pont, aveu de l'amour de Roxane pour Christian, arrogance de celui-ci, empressement de Guiche envers Roxane, ordre d'envoi des cadets au siège d'Arras, mort de Christian –

constituent en effet des éléments qui correspondent aux caractéristiques énumérées dans le modèle de Scribe.

À l'époque de Sarah Bernhardt, où le vedettariat commençait à rapporter auprès du public, l'emploi, pour le rôle principal, du très populaire acteur Coquelin a également contribué à assurer le grand succès de *Cyrano de Bergerac* lors de sa création. C'est entre autres ce succès populaire qui a donné à la pièce, malgré son statut de classique, une étiquette que boudent certains universitaires².

Pourtant, il semble qu'en écrivant cette pièce, Edmond Rostand ait voulu changer quelques règles : « J'écrivis *Cyrano* par goût, avec amour, avec plaisir, et aussi, je l'affirme, dans l'idée de lutter contre les tendances du temps » (Pavis, In Rostand, 2004, p. 24). Par exemple, l'utilisation de l'humour dénote un pas vers le renouveau du théâtre. De plus, bien que reprenant le classique et traditionnel alexandrin, pourtant délaissé par nombre de ses contemporains, l'auteur modernise les douze pieds, les découpant, altérant leur rythme, les faisant éclater.

Par ailleurs, *Cyrano de Bergerac*, et ce que le texte véhicule, répondent justement à un désir de la société de la fin du XIXe siècle de voir, d'une part, un personnage héroïquement français :

La République encore fragile, meurtrie par la défaite de 70, mal installée dans ses institutions, puis traumatisée coup sur coup par le scandale de Panama, l'aventure boulangiste et l'affaire Dreyfus, prise entre la montée du prolétariat, les attentats anarchistes et la réaction royaliste, trouvait dans les conquêtes coloniales son principal ressort d'exaltation. La « comédie héroïque » d'Edmond Rostand, [...] qui ressuscitait brillamment le romantisme de cape et d'épée, fut saluée comme la restauration de la « clarté française » dissipant les nuées symbolistes et comme le réveil de la fierté nationale. (Pignarre, 1945, p. 102)

D'autre part, et en complémentarité, la pièce concorde avec l'atmosphère de décadence fin de siècle : « *Cyrano* semble obsédé par une conduite d'échec, il fait tout pour manquer sa vie, mais par choix personnel. Le spectateur moyen s'identifie avec délice et admiration à une telle figure de raté volontaire » (Pavis, In Rostand, 2004, p. 338).

² Voir à ce sujet la section 1.2.

1.2. Rostand et l'art du recyclage

Rostand, grâce à ces diverses inspirations, de même qu'aux emprunts à la fiction et à la réalité du poète Cyrano, se trouve à créer à partir de ces matériaux hétéroclites une nouvelle œuvre, personnelle, et, malgré tout, contemporaine. C'est le principe du recyclage, un concept qui inclut nécessairement la notion de la réappropriation : réappropriation thématique, stylistique, interprétation, appropriation du kitsch, référence, détournement. Par ailleurs, au procédé du recyclage s'associe la présence du second degré, qui demande en quelque sorte une deuxième lecture de l'élément qui est repris.

1.2.1. Définitions

Selon Guy Scarpetta, le recyclage est un des motifs récurrents chez les créateurs qui s'inscrivent dans ce qui peut être appelé la postmodernité. Ce procédé implique la récupération et la réappropriation d'éléments propres aux époques antérieures. On constate que le Progrès n'est plus une nécessité : au contraire, le passé se révèle riche en potentialités. Il devient intéressant de réévaluer l'héritage culturel de la société européenne que les avant-gardes avaient voulu liquider. Ainsi, les artistes reprennent ou détournent des procédés, des formes classiques, mais aussi modernes, non pas de façon réactionnaire, mais bien pour un effet de dépassement, d'éclatement. D'ailleurs, l'utilisation du second degré semble récurrente chez les artistes de la postmodernité. En effet, on traite souvent avec ironie, avec excès ou de façon détournée les éléments empruntés au passé.

Jean Klucinkas et Walter Moser constatent à l'exemple de Manfred Schneider³ que le « barbare recycleur vient annuler les fantasmes de progrès et d'avancement qui motivent les penseurs modernes. Il se déprend de cette continuité en remettant l'heure de l'histoire culturelle à zéro, et en instaurant un autre type de continuité : celui de la répétition cyclique, de l'éternel retour » (Klucinkas, 2004, p. 21). Ainsi, il est possible de concevoir la postmodernité non pas comme un courant s'inscrivant dans une époque donnée, suivant la modernité des XIXe et XXe siècles par exemple, mais bien un phénomène récurrent au cours

³ Schneider, Manfred. 1997. *Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling*. Munich : Carl Hanser Verlag. In Klucinkas, 2004, p. 21-22.

des époques. Cette idée rejoint d'ailleurs celle de Scarpetta pour qui le postmoderne se trouvait déjà dans le Baroque (Scarpetta, 1985).

À ce sujet, il est intéressant de constater que les arts chorégraphiques utilisent de façon féconde ce procédé de recyclage, déjà même dans ce qu'on appelle la danse moderne : « le paradoxe de Trisha Brown [...] c'est que le recyclage d'éléments classiques dans son art n'a pas produit un « assagissement » – mais, tout au contraire, un abandon de l'ascétisme, une insolence accrue, un surcroît d'exubérance » (Scarpetta, 1985, p. 196). Ainsi, ce procédé pourrait renouveler la production artistique plutôt que, comme il est possible de le croire à première vue, faire stagner les œuvres dans une simple répétition stérile.

1.2.2. La réappropriation

Le recyclage dans la création postmoderne se manifeste notamment par la réappropriation culturelle, entre autres. Selon Scarpetta, « [...] il ne s'agit pas de revenir en arrière, mais, par exemple, de réécrire l'histoire, autrement » (Scarpetta, 1985, p. 358). Ainsi, les artistes utilisent le bagage culturel que leurs prédécesseurs leur ont laissé et, plutôt que de vouloir nier ou dépasser cet héritage, ils peuvent s'en servir comme matériau de base pour alimenter la création d'œuvres nouvelles. C'est également ce que constate Klucinskas : en effet, « [...] plus que jamais l'expérience de la dramatisation est devenue une expérience de la récurrence, ou de la répétition. Il ne s'agit pas seulement de la répétition d'une action, mais on est aussi venu à l'associer au lieu du drame. La scène devient alors le site d'une sédimentation, d'une accumulation de mémoire » (Klucinskas, 2004, p. 154). Par ce procédé, l'histoire culturelle est donc en quelque sorte remise en valeur. L'artiste ne bâtit évidemment pas sur le néant : il reconnaît d'où il vient, et comment sa société ou son art ont été marqués par ce qui a précédé.

Les reprises peuvent être effectuées du point de vue des thèmes exploités par les créateurs. Au cœur de ce phénomène, par exemple, Pina Bausch utilise entre autres cette forme de réappropriation. En effet, le processus de création de plusieurs de ses pièces est basé notamment sur la répétition et la reconstruction de mythes, d'opéras ou de ballets déjà reconnus par le public, ce qui a pour effet de créer une profondeur et une plurivocité de sens (Fernandes, 2001).

Outre ces reprises thématiques, la réappropriation culturelle peut s'opérer en regard des procédés stylistiques. Ainsi, la reprise de règles formelles dans un contexte ultérieur à leur établissement peut mener à une actualisation, et devenir le moteur de créations nouvelles. C'est par exemple le cas de Rostand, comme il a été décrit au chapitre I. Par ailleurs, comme le fait remarquer Patrice Pavis, « [on] trouve [dans son écriture] des réminiscences d'Urfé, Scarron, Corneille, Racine, Marivaux, Hugo, Gautier, Richepin. Mais la ruse d'une telle écriture est de maintenir l'ambiguïté (pastiche conscient / vol éhonté) chez le récepteur, lequel décide de la question de l'origine et de la légitimité des emprunts. Seule compte la virtuosité du style et les effets plaisants de reconnaissance et de déjà-vu » (Pavis, In Rostand, 2004, p. 332).

La réappropriation culturelle peut également procéder par détournement des règles instituées, sans les ignorer pour autant, comme c'est la tendance dans les courants de la modernité. Ainsi, il est possible de constater dans *Cyrano de Bergerac* encore une fois, que, « de l'alexandrin, [Rostand] explore, contourne, détourne les outrances et les mécanismes ; chaque vers devient défi, poussé jusqu'à l'excès, la désintégration » (Besnier, In Rostand, 1983, p. 21). En effet, il respecte bien les douze syllabes, mais les distribue souvent entre plusieurs personnages, réduisant certaines répliques à une ou deux syllabes. Il ne craint pas non plus le recours à l'onomatopée : « LES PRECIEUSES, *dans les loges*. Ha ! – Ho ! – Notre Baro ! / Ma chère ! – Peut-on dire ?... Ah ! Dieu !... » (Rostand, 1983, p. 65).

La réappropriation culturelle fonctionne aussi sur le registre de l'art dit « mineur », c'est-à-dire issu de la culture populaire. L'artiste, par un emprunt aux arts populaires, procède alors parfois à une *surminorisation* qui justifie en quelque sorte cet écart. Ainsi, selon Scarpetta, dans le contexte de la postmodernité, il est possible de « s'approprier un matériau significatif existant sans souci de sa place dans les hiérarchies culturelles, et de le « faire parler », de le traiter par excès, d'en pousser la logique à bout, de le déborder – de tirer le maximum, sur un registre majeur, de l'une de ses fonctions » (Scarpetta, 1985, p. 86).

La réappropriation culturelle peut également passer par la référence plus directe aux œuvres du passé, ou encore par leur citation. Ce phénomène de référencialisation (Sarrazac,

2005, p. 44) permet de situer et d'identifier la relation entretenue entre le contexte contemporain et celui qui est cité.

Dans *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand situe ses personnages dans le contexte du XVII^e siècle, accumulant les références et les clins d'œil aux personnages historiques et aux mœurs de l'époque de Louis XIII. Ainsi, l'auteur se positionne par rapport à l'époque qu'il choisit pour décor : ses personnages, distanciés de la réalité par ce contexte de cape et d'épée, paraissent colorés par la situation fantasmée par l'auteur. En outre – et c'est sans doute l'élément le plus évident parmi les référents historiques –, le personnage principal est largement inspiré de la réputation du poète du même nom. Cependant, Rostand n'a retenu pour son œuvre que quelques aspects de Cyrano, autour desquels il a brodé pour en faire le héros qu'il imaginait⁴. Rostand reconnaît par ailleurs lui-même l'apparition de bon nombre d'anachronismes dans son œuvre, et s'en réclame même (Hamon et Roger-Vasselin, 2000, p. 1176), ce qui implique, sinon une légèreté, du moins une certaine forme de ludisme dans le traitement du sujet historique. L'auteur joue avec cet héritage culturel, choisissant ce qui sert le mieux son œuvre, le goût du temps, son phantasme du personnage cité et de son époque. D'ailleurs, la dédicace est éloquente : « C'est à l'âme de Cyrano que je voulais dédier ce poème. / Mais puisqu'elle a passé en vous, Coquelin, c'est à vous que je le dédie » (Rostand, 1983, p. 27). Il s'agit là d'une belle illustration du procédé de réappropriation. Ici, c'est le premier interprète de Cyrano qui s'approprie le rôle pour créer un nouveau personnage, qui finira, dans la nouvelle œuvre, par éclipser le « vrai », le personnage historique.

1.2.3. Le second degré

Le recyclage passe aussi par l'utilisation du second degré. Les artistes s'y trouvent à montrer la distance, mais aussi le rapport serré, entre l'œuvre dont ils recyclent des éléments et leur propre position dans le monde contemporain. Par exemple, chez certains auteurs de l'intime qui recyclent le goût pour la subjectivité des écrivains romantiques, en l'utilisant toutefois sur un autre mode, il est possible de dire, comme le note Scarpetta, que :

⁴ Voir à ce sujet l'article 1.2.4.

[...] le Moi revient, – mais il ne peut plus revenir *comme avant* (il ne peut plus être « innocent ») : c'est forcément, désormais, un Moi au second degré, jouant avec son statut de leurre ; autrement dit : ce n'est pas le Moi de l'authenticité, de la sincérité, de la profondeur, – c'est le Moi de l'artifice, de la surface assumée comme telle, le Moi de la séduction (Scarpetta, 1985, p. 284).⁵

De son côté, Rostand se sert du second degré en pastichant, par exemple, des formes anciennes, en soulignant le langage précieux de certains de ses personnages, en utilisant un lyrisme exacerbé, ou encore en ornant ses vers de façon excessive. Ainsi, comme le note Patrick Besnier, c'est par « les déséquilibres qu'il entretient savamment, [que] Rostand préserve une part de liberté à son œuvre, un écart, une marge d'incertitude » (Besnier, In Rostand, 1983, p. 23).⁶

Le second degré prend par ailleurs souvent la forme de l'ironie. L'artiste s'amuse alors avec les codes, il pousse à bout, par exemple, le kitsch ou l'ornementation.

Dans le cas de l'ironie, un soupçon s'introduit au sein d'un langage qui suggère le contraire de ce qu'il semble dire. Il suppose ainsi un second degré, conduisant le spectateur à démonter le sens premier, même si cette déconstruction n'est pas explicite au sein de l'œuvre ironique. D'après Michel Vinaver, l'ironie permet de maintenir un rapport tout en suggérant l'incongruité de ce dernier, au sein d'un univers apparemment voué au discontinu depuis l'effondrement des grandes structures donatrices de sens : elle serait même le seul mode possible de mise en rapport « lorsqu'il y a encore rapport mais déjà décalage entre les deux objets » (Sarrazac, 2005, p. 23).

⁵ Il est intéressant, en marge de cette réflexion, de rapprocher cette observation de la situation des personnages de la pièce de Rostand. En effet, ce jeu de rôle auquel se prêtent Cyrano et Christian illustre bien le caractère artificiel du héros tel que perçu du point de vue de Roxane, la spectatrice ou, en quelque sorte, la destinataire de cette entreprise de séduction. En effet, le *Moi* de cet amant dédoublé est pure construction. Son identité est complexe : elle procède elle aussi d'un montage, d'un choix parmi les qualités respectives de ses composantes que sont Cyrano et Christian. À ce sujet, voir la section 3.1.

⁶ Il est également possible de faire le parallèle avec la méthode de Pina Bausch, qui base ses créations sur des improvisations entre autres à partir des expériences vécues par ses interprètes. Cependant, son travail de montage et de superposition transforme ces scènes pour en révéler un caractère universel, ou du moins un sens plus profond que le premier, amené spontanément par un danseur (Fernandes, 2001). En choisissant les improvisations qui la touchent et en en faisant un montage, puis en faisant reprendre ces scènes par d'autres interprètes, Bausch opère encore une fois un important travail de distanciation. Voir, à ce sujet, la section 2.2.

1.2.4. Cyrano recyclé

Savinien Cyrano de Bergerac, né en 1619 à Paris et mort en 1655, n'est pas que le fruit de l'imagination d'Edmond Rostand et fut bel et bien un poète publié et un mousquetaire du roi Louis XIII. Auteur du double roman « utopique » *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, des pièces *Le Pédant joué* et *Agrippine*, des *Lettres diverses, satiriques et amoureuses*, des *Entretiens pointus* et des *Mazarinades*, on en connaît cependant peu sur sa vie réelle. En effet, même les commentaires biographiques de ses contemporains sont contradictoires. D'aucuns considèrent d'ailleurs ces paradoxes comme la source de la culture du mythe du personnage de Cyrano, depuis sa mort jusqu'à nos jours, en passant par le XIXe siècle où Rostand immortalise l'image du héros imparfait, qu'il garde dès lors dans la culture populaire.

Depuis la mort de Cyrano de Bergerac, les élucubrations faites à partir des bribes connues ou supposées de sa biographie et de sa personnalité en ont fait un personnage burlesque, caricatural, entre le capitaine et le précieux. Rostand lui redonne en quelque sorte ses lettres de noblesse – Cyrano étant en réalité un bourgeois – en s'appropriant quelques aspects paradoxaux de la légende ou de la réalité.

Le panache et le goût de la polémique, ainsi que le lyrisme amoureux que l'on associe au personnage de Rostand, découlent d'un paradoxe observable dans les écrits de l'auteur. Celui-ci se vit par ailleurs associé par ses contemporains au terme de fou, peut-être à cause du caractère utopique de ses fictions, ou encore à cause de sa liberté de pensée. Interprétant à sa façon cette voie de la folie, Rostand met en scène dans sa pièce le voyage sur la lune imaginé par Cyrano.

Les écrits de Cyrano de Bergerac sont marqués par une imagination hors normes, et c'est ce qui fait penser à la folie, lorsque l'utopie dépasse les limites « terrestres ». En fait, la stratégie du poète est de pousser son lecteur à réfléchir en l'étonnant par ses figures, ses métaphores, ses points de vue. C'est l'art de la pointe, si bien maîtrisé par le personnage de Rostand : l'art de créer un écart par une écriture décalée des normes classiques de l'époque, un écart à combler par l'imagination : « Cyrano, par ses feintes sur les équivoques, ses

sursauts syntaxiques, ses métaphores corrigées, ses sophismes, exige [de son lecteur], un esprit constamment en alerte » (Goldin, 1973, p.182).

Ainsi, en surprenant son lecteur, Cyrano l'invite à poser avec lui un regard critique sur sa société. Certains aspects de la légende le dépeignent comme un athée et un libertin; et ses écrits tendent à confirmer qu'il adhérerait du moins en théorie à cette façon de penser. Chez Rostand, le mousquetaire s'enorgueillit de n'appartenir à personne. Et c'est souvent sous le couvert de la satire, de l'ironie ou du burlesque que le poète Cyrano déguise ses points de vue polémiques. Dans l'œuvre de Cyrano, l'homme n'est pas la base du monde, mais plutôt l'une de ses infimes parties : « le Dieu des chrétiens a été remplacé par une nature homogène, matérielle, infinie, éternelle, toute-puissante, mais, dans une certaine mesure, les rapports de l'homme avec le monde n'ont pas changé » (Goldin, 1973, p. 198).

Si toute son ardeur à comprendre le monde montre [que Cyrano de Bergerac] refuse d'être trompé, il éprouve de la volupté à consentir à l'être. D'où cette distance qu'il maintient soigneusement entre lui et l'objet, entre sa propre illusion et la démystification qui l'abolirait (Goldin, 1973, p. 168).

Cette observation faite sur le style du poète peut également être appliquée au personnage imaginé par Rostand. En effet, malgré tout son panache et son indépendance d'esprit, par sa peur de dévoiler la véritable nature de ses sentiments, Cyrano cultive lui-même le doute quant à l'identité réelle de l'amant imaginaire qu'il invente avec la collaboration de Christian. Et, lorsque la vérité est découverte par celui-ci, lorsque Roxane déclare ne plus aimer que l'âme de celui qui la charme, et même lorsque son rival est mort, Cyrano hésite encore, peut-être par crainte que tout disparaisse, une fois le voile de l'illusion tombé.

CHAPITRE II

UN THÉÂTRE DANSE

Selon Patrice Pavis, la danse-théâtre est « [p]lus qu'un théâtre aboutissant à la danse, au mouvement et à la chorégraphie, la danse-théâtre est de la danse faisant l'effet de théâtre » (Pavis, 1996, p. 77). Or, *Les Larmes et le sang*, la création qui constitue l'objectif de cette recherche, se base au contraire tout d'abord sur un texte écrit pour le théâtre. Comment, alors, faire cohabiter ce texte en alexandrins avec un discours corporel aussi abstrait ? Et d'abord, une telle cohabitation est-elle possible ? Quels choix effectuer lorsqu'il s'agit d'éviter la simple illustration du texte ?

Les termes « mouvement » et « texte » réfèrent souvent à de grandes catégories – danse, mime / théâtre, poésie – qui semblent opposées lorsqu'il s'agit de qualifier une représentation. Pourtant, certains artistes et théoriciens, tels que Jean-Louis Barrault, John Martin, ou Pina Bausch, se sont penchés sur le rapport collaboratif ou enrichissant qui peut être établi sur scène entre les mots et la danse, entre le discours parlé et le corps, esquissant ainsi différents points de vue sur cette notion transdisciplinaire.

2.1. Mots et mouvement

Geste et poésie, danse et littérature, sont des moyens d'expression qui appellent une réception différente de la part du public. Pour John Martin, la danse fait naître des impressions de façon instantanée, alors que le texte requiert un certain espace, une durée plus importante, pour livrer ses idées. Cependant, les mots portent une connotation qui ne peut être exprimée seulement par le mouvement (Martin, 1965). Selon Gilles Maheu, les mots « donnent une autre façon de comprendre; ils expriment autre chose. [...] Et puis le texte est quelque chose de très concret, puisqu'il véhicule des paroles. [...] Le mouvement,

lui, est en général de nature plus abstraite » (Féral, 2001, p. 205). Cependant, il est possible « [d'] imaginer [à l'instar de la chorégraphe française Christine Gérard] qu'il existe un « entre les lignes du texte » où la danse peut tout à fait s'infiltrer et réciproquement » (Crémézi, 1997, p. 55). À ce sujet, Meg Stuart exprime bien la nécessaire collaboration des deux moyens : « My work navigates the moments when language fails and gestures lose their meaning » (Stuart, s.d.). Un tel alliage est-il effectivement possible sur scène? Et surtout, comment?

2.1.1. Danse et littérature

La danse implique souvent un lien étroit avec la littérature, par ses sources, ou son contexte de représentation, ou encore par le rapport que le spectateur entretient avec elle. En danse, parfois, un texte sera le point de départ d'une chorégraphie et pourtant il ne restera rien d'apparemment littéraire au produit final. Ainsi, les mots peuvent faire surgir des « images visuelles, spatiales, temporelles » (Crémézi, 1997, p. 75). Jean-Claude Gallotta, par exemple, pour sa pièce *Daphnis et Chloé*, tente, plutôt que de faire de sa chorégraphie une suite narrative, de saisir l'essence du mythe, la base des rapports entre les personnages. C'est également une des dimensions de l'œuvre de Marie Chouinard, avec, notamment, *L'Après-midi d'un faune* ou *Orphée et Eurydice*. Les créateurs utilisent alors la littérature comme source d'inspiration : ils en choisissent des éléments pour fabriquer un univers qui leur est propre, tout en parlant au public capable de reconnaître les références. Un texte peut également servir de stimulus à la création au même titre que la musique le fait parfois : pour ses sonorités, sa puissance rythmique, ou pour l'émotion qu'il évoque, pour les images que font surgir les métaphores et autres figures poétiques. « Ces références littéraires, ces écritures poétiques nous invitent ainsi à voir dans le travail de la chorégraphie, un jeu dialectique et non causal, du langage » (Crémézi, 1997, p. 56). En effet, comme la lumière ou le costume, ces éléments ne doublent pas le mouvement, mais l'accompagnent et collaborent à la représentation en instituant une dynamique créatrice de sens, en offrant un contraste pouvant alimenter des voies d'interprétation différentes.

2.1.2. Geste et texte dramatique

« À la suite des philosophes antiques, Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, Paul Claudel l'ont sans cesse affirmé, l'essentiel qui anime le corps, qui donne de l'âme aux mouvements et aux gestes, c'est le souffle, anima – âme – signifie d'abord souffle » (Crémézi, 1997, p. 27). Il est donc incontournable de reconnaître le lien organique étroit entre voix, parole, mots, et mouvement du corps de l'interprète : le texte peut en effet également influencer les mouvements de l'acteur, par la dimension physique qu'il implique nécessairement lorsqu'il est porté par la voix. Selon Sylvie Crémézi, la parole, chargée affectivement, « peut être perçue comme un mouvement, lui-même assimilé à d'autres mouvements ».

Pour Barrault, « [l'] acteur, dans son jeu, doit arriver à la synthèse du geste et du verbe, de même que le phénomène théâtral doit arriver à la synthèse des sensations visuelles et auditives » (Barrault, 1946, p. 41). Ainsi, deux langages collaborent à la représentation du personnage: celui, officiel, énoncé par le texte, et l'autre, démonstration du « comportement exact », qui est comme le sous-entendu, ou le révélateur, du premier. « Tantôt le personnage se meut encore en rapport avec ce qu'il vient de vivre et qu'il a mal « digéré », tantôt avec ce qu'il s'apprête à vivre et qu'il appréhende, tantôt en rapport direct avec le présent; ainsi le geste se décale plus ou moins du verbe dans un sens ou dans un autre » (Barrault, 1946, p. 64). L'acteur de Barrault tient donc deux discours, et son jeu doit refléter à la fois l'image que le personnage projette à ses interlocuteurs et à la fois le parcours intérieur du personnage.

Pour Eugenio Barba, l'organicité du jeu est primordiale : comme dans la vie quotidienne, l'acteur doit bouger au rythme de ses phrases et de ses silences, et selon la musicalité qu'ils font naître (Féral, 2001). Ainsi, la parole, plus encore que le texte, dirige le mouvement, agit comme moteur de l'interprétation corporelle. Ou encore, comme Richard Schechner le propose, « [on] peut [...] choisir de ne présumer de rien quant à la signification du texte, supposer que l'énonciation des mots dira l'histoire et travailler plutôt sur le corps. On laisse alors les mots accompagner un autre texte, celui de la représentation » (Féral, 2001, p. 305).

Ainsi, la conception de la relation texte-corps des théoriciens et praticiens cités plus haut s'apparente à celle de chorégraphes contemporains, en ce sens que le texte agit parfois comme un matériau d'inspiration, un guide pour les gestes et mouvements.

2.1.3. Un mime parlant?

« C'est la nature du texte qui décide de la convenance du mouvement corporel. La phrase, dit-on, est l'expression d'une idée complète. Sans doute, mais pas toujours de celle qu'on a et que l'on veut communiquer » (Decroux, 1963, p. 51). Le geste peut venir compléter cette idée, la préciser.

Le mime est un art du mouvement qui se rapproche en apparence plus du théâtre que de la danse. En effet, un fil narratif et des personnages sont souvent plus identifiables dans ce type de représentation. Barrault, par exemple, s'est grandement inspiré, dans son travail de mise en scène, des idées d'Étienne Decroux sur le mime. Il a d'ailleurs été son principal collaborateur, lors de la première élaboration de sa grammaire du mime moderne. Pour Decroux, acteur et metteur en scène ayant grandement marqué la pratique théâtrale de son époque, le mime est un art à part entière, dont il est important, d'abord, de cultiver la pureté, pour arriver à en maîtriser toutes les subtilités.

Pour monter sur scène, il fallait, pour Decroux, que le corps soit aussi éloquent, par ce qu'il peut évoquer, suggérer, représenter ou symboliser, que la parole, de façon à ce que la textualité et la corporalité puissent ensuite s'éclairer l'une l'autre. L'étude du mime était ainsi, pour Decroux, une façon de découvrir et d'examiner les qualités et les pouvoirs réciproques ou comparés du verbe et du corps (Heyraud, 2009, p. 14).

Pour Decroux, le mime peut s'allier avec la parole dans la mesure où un texte laisserait suffisamment d'espace au geste pour compléter ce qu'il ne dit pas. C'est ce genre de texte que Decroux qualifie de « pauvre ». Ainsi, les écrits de Molière, par exemple, seraient plus riches qu'un texte de la *commedia dell'arte*, parce qu'ils précisent davantage la pensée de l'auteur : « plus le texte est riche, moins il faut bouger, car quel que soit l'organe d'une virtuosité, elle ne peut que distraire de l'écrit suffisant » (Decroux, 1963, p. 56). Le texte « riche » prend donc beaucoup de place sur scène, et il pourrait être superflu d'y ajouter une partition gestuelle aussi « riche ». En effet, « [de] la place si petite que laisse le texte écrit, la diction prend la plus grande part du fait que, comparée au mime, le lien qu'elle a

avec le mot est plus intimement organique. La place du mime en est d'autant réduite » (Decroux, 1963, p. 194).

Par ailleurs, dans l'exercice du mime, l'intérêt se trouve selon Decroux dans la représentation des « mouvements d'âme », de la pensée. En effet, pour Decroux, le verbe, par la nature successive de sa forme, échoue à traduire en partie la pensée d'un auteur. C'est pourquoi l'art de l'acteur consiste entre autres à pallier ce déficit par l'intonation et la force de sa voix par exemple. De la même façon, le corps, bien qu'il ne puisse pas *dire* comme le texte, peut exprimer « autre chose » par la manière dont il le fait. Le but de l'art du mime n'est pas de relater une histoire. Plutôt que de s'attarder aux péripéties d'une narration par exemple, Decroux propose de se concentrer sur le style. Dans le réel, le corps ne révèle pas toujours les mouvements intérieurs, c'est pourquoi il est d'autant plus intéressant lorsqu'il le fait sur scène (Decroux, 1963). Decroux « suppose que l'expérience de la pensée, le mouvement psychique, peut s'objectiver et devenir manifeste dans un parcours effectué par les différentes parties du corps » (Heyraud, 2009, p. 11). Il s'agit, par le corps, de révéler les non-dits.

Un point de vue plus contemporain, celui de Hugues Hollenstein, fondateur de la compagnie Escale, qui allie sur scène mime, textes contemporains et acrobatie, suggère que le corps peut révéler une autre interprétation des mots. *Des mots derrière la vitre*

[...] est un collage de textes courts portés par des corps en mouvement qui en donnent une autre lecture, commente le metteur en scène. Les acteurs sont tellement engagés dans le mouvement que le texte sort presque malgré eux. Du coup, ça rencontre des pensées intimes qui résonnent aussi dans le public (Cabado, 2008).

À l'exemple de Hollenstein, nous soutenons qu'il est possible de montrer sur scène une profusion de gestes et de mouvements en même temps qu'un texte dense, sans en altérer le sens. Cependant, nous avons plutôt choisi la voie de la danse, pour dissocier encore davantage le geste abstrait, de la réalité des mots. En effet, il semble que la forme du mime implique déjà en elle-même un certain caractère théâtral, un lien plus direct avec le théâtre : « pour le mime, trouver son propre langage revient à lui donner une théâtralité propre par le dosage adéquat du rythme formel et de l'intérêt dramatique » (Weiss, 1978, p.107). Le résultat que nous voulons atteindre sur scène se base lui aussi sur ce dosage, cet équilibre des

éléments formels et narratifs. Et comme la part dramatique est déjà très importante avec le texte de Rostand, la part formelle doit procéder d'un langage complètement différent, voire opposé.

2.2. Danse et théâtre

2.2.1. Définitions et caractéristiques de la danse

Pour choisir l'art du mouvement qui servirait le mieux notre création, la danse nous a semblé en effet une option plus appropriée, vu sa possibilité de rejoindre une abstraction qui contraste avec le texte de Rostand, somme toute concret, malgré sa poésie, et surtout assujéti à une forme – l'alexandrin, qui interpelle plutôt l'esprit que les sens. En effet, la dimension purement sensorielle de la danse semble une intéressante contrepartie au caractère « raisonné » du dialogue des personnages.

Ainsi, il nous est apparu important de cerner certaines caractéristiques de la danse, pour mieux situer notre propre démarche créative.

« Qu'est-ce que la danse ? La danse est mouvement. Qu'est-ce que le mouvement ? L'expression d'une sensation. La réaction dans le corps humain produit par une impression ou une idée perçue par l'esprit. Une sensation est la réverbération que le corps reçoit quand une impression frappe l'esprit » (Crémézi, 1997, p. 32). C'est la conception que la chorégraphe moderne Loïe Fuller propose de la danse : elle montre bien ce que cet art a de particulier et d'un peu indéfinissable, par la difficulté de saisir son essence par des moyens intellectuels. Cet aspect insaisissable est d'ailleurs ce qui motive notre choix de la danse pour *Les Larmes et le sang* : le contraste si grand entre la forme textuelle aux règles très rationnelles et le discours corporel dont la base est la sensation, la pulsion.

De la perspective de celui qui exécute la danse, qui la vit, et d'après les observations de Sylvie Crémézi, « [le] corps dansant [...] est un espace expressif qui engage des pulsions, des forces, un dynamisme, des énergies, donc des rythmes, et qui se nourrit de tensions » (Crémézi, 1997, p. 14). Ainsi, pour cette auteure qui s'alimente entre autres de points de vue psychanalytiques et philosophiques, ce sur quoi se fonde la danse, c'est une sorte d'« énergétique » (Crémézi, 1997, p. 30) dont la base est le souffle de l'interprète. Ce sont ses

pulsions vitales, ses désirs, qui animent les mouvements produits par son corps : « anima – âme – signifie d’abord souffle » (Crémézi, 1997, p. 27).

John Martin définit pour sa part la danse comme l’expression, par l’entremise de mouvements stylisés du corps, de concepts qui ne pourraient pas être rendus par des moyens rationnels ou intellectuels (Martin, 1965, p. 84). La danse ne produit pas un discours logique, compréhensible par la seule rationalité, mais s’adresse plutôt, par kinesthésie, au propre corps du spectateur. Celui-ci fonctionne déjà, dans les relations quotidiennes de communication avec les autres êtres humains, en créant une association entre geste et intention. Ainsi, ce que le corps du spectateur reçoit par « sympathie kinesthésique » (Martin, 1965, p. 85) est appréhendé de la même façon en quelque sorte. L’intention du danseur est captée, même si celle-ci réside à la limite dans le fait de ne pas en avoir. En effet, selon Gilles Deleuze, « l’écriture chorégraphique est images, qui peuvent surgir. Les images ne sont jamais pensées à priori dans nos têtes, mais elles surgissent à partir des sensations des traces laissées par les corps qui travaillent » (Crémézi, 1997, p. 32). En fait, « [le] danseur, le chorégraphe seraient des individus dont la sensibilité kinesthésique serait particulièrement affinée. Et l’image chorégraphique serait, par conséquent, une image habitée par un dynamisme cinétique et pulsionnel, par le mouvement » (Crémézi, 1997, p. 51). La danse active une façon différente de concevoir l’expression. C’est une manière de penser qui ne peut être atteinte par la démarche rationnelle qu’implique l’usage des mots ou de la pantomime, par exemple. Il s’agit du principe de la « metakinesis » étayé par les Grecs antiques : ce que le mouvement dansé est seul à pouvoir exprimer (Martin, 1965, p. 14).

Par ailleurs, ce qui peut caractériser la danse, c’est ce qui se passe entre les gestes, la continuité de la tension entre chaque mouvement, comme le sentiment de la direction d’une phrase musicale entre chaque note. C’est ce que Michael Kirby appelle la « qualité dansante », c’est-à-dire que ce qu’il est possible de qualifier de « danse » sollicite une vigilance musculaire et un flux énergétique homogène. Ainsi, l’énergie doit traverser le corps en entier et non pas seulement se concentrer dans un seul membre, par exemple. Pour tenter de définir la danse, Kirby met en évidence trois éléments récurrents dans les performances dites chorégraphiques. Ces éléments, dont fait partie la « qualité dansante », sont des continuums indépendants les uns des autres. Ces continuums peuvent être envisagés comme

des échelles dont une extrémité correspondrait à la notion de danse, et l'autre à celle de la non-danse. Ainsi, selon l'auteur, il s'agit pour une performance de correspondre aux caractéristiques de l'extrémité « danse » de l'un ou l'autre de ces continuums pour être catégorisé comme tel. Par ailleurs, cette position n'implique pas non plus que la manifestation scénique puisse être nécessairement associée à la danse. Outre cette qualité dansante, la première des caractéristiques est basée sur une définition de dictionnaire et propose l'idée d'un système de mouvements rythmiques exécutés sur un accompagnement musical. Kirby note cependant qu'il existe de la danse où le rythme n'est pas un facteur, et, à l'opposé, des activités physiques autres qui peuvent solliciter des mouvements rythmiques : par exemple, certains sports. Le dernier continuum est celui de la chorégraphie des mouvements formels, dont il est possible de constater qu'il s'approche d'un aspect de la définition proposée par Martin : la stylisation du mouvement. Si l'on peut identifier dans la performance une mise en forme du mouvement ou des gestes, il s'agit probablement de danse. C'est le cas, par exemple, d'un geste quotidien qui, répété, se transforme en élément dansant (Kirby, 2000).

En outre, pour John Martin, le danseur, comme l'acteur, se sert de ses expériences et de ses souvenirs, qu'il extériorise par les actions de son corps. Cependant, la démarche du danseur, contrairement à celle de l'acteur d'une certaine tradition occidentale, traduit plutôt l'« essence » que l'expérience en soi (Martin, 1965, p. 96). Ainsi, ce sont plutôt les impressions suscitées par cette expérience qui sont mises en scène, alors que l'art de l'acteur réaliste consiste à recomposer les faits.

D'autres auteurs, comme Michèle Febvre, considèrent en revanche qu'en danse contemporaine, on part d'abord du mouvement. Ainsi, l'image, le sens et l'émotion qu'elle génère apparaissent plus tard dans le processus de création. Alors qu'au théâtre les interprètes suivent le chemin qui part de l'émotion pour aller vers le mouvement, « en danse, ce sont prioritairement les sensations qui mènent éventuellement à la fiction » (Febvre, 1995, p. 40). Ainsi, elle considère que ce qui caractérise la danse par rapport au théâtre, c'est l'effet sensoriel, mis en valeur par exemple grâce aux procédés du ralenti, de la rapidité et de la répétition.

La danse est peut-être aussi tout simplement l'expression d'un conflit primaire, le constant échange entre élévation et sol, saut et chute, céleste et trivial : « l'homme est une tension entre ce qu'il ne peut pas être (divin) et ce qu'il ne doit pas être (animal). C'est là que prend place la danse » (Izrine, 2002, p. 8).

2.2.2. Corps abstrait, parole théâtrale

La danse-théâtre, selon l'acception qu'on lui accorde aujourd'hui, « vise à faire coexister *kinésis* et *mimésis*; elle confronte la fiction d'un personnage porté, incarné et imité par l'acteur avec la friction d'un danseur qui vaut par sa faculté d'enflammer lui-même et les autres, par ses prouesses techniques, sa performance sportive et kinesthésique » (Pavis, 1996, p. 77). Le but de cette forme est de juxtaposer, pour les métamorphoser, les deux arts. En effet, il est possible de dire que l'acteur-danseur « hésite entre deux types de gestuelle qu'il pratique tour à tour [ou tout à la fois] : le geste dansé et le geste mimétique. Le corps de l'acteur-danseur transmet au spectateur cette incertitude de l'ancrage, il change sans cesse de stratégie » (Pavis, 2005, p. 118). Ainsi, pour le spectateur, dont l'attention passe sans cesse du mouvement au langage, il se construit à chaque va-et-vient une nouvelle signification : le sens de ce qu'il perçoit sur scène se transforme toujours. Par ailleurs, l'interprète résiste à la dictature du texte, bref à une lecture littérale pouvant mener à la simple illustration par le mouvement (Pardo, 1998). Plus simplement, certains observateurs constatent que « la danse-théâtre est de la danse *faisant l'effet de théâtre* » (Pavis, 1996, p. 77).

C'est à cette prémisse que s'est attardée Michèle Feuvre dans son ouvrage *Danse contemporaine et théâtralité* (1995). À partir des indices d'inscription de la théâtralité qu'elle identifie dans les chorégraphies contemporaines, il est possible d'associer certaines des caractéristiques de la danse-théâtre. Tout d'abord, le regard de l'autre est un élément qui fonde le principe même de théâtralité, en danse comme au théâtre. En fait, c'est la division regardant-regardé qui crée cet effet, un concept qu'il est possible de rattacher à celui d'espace vide de Brook. Par ailleurs, ce que l'auteure appelle le « continuum de l'illusion » est également une caractéristique centrale du phénomène de théâtralité, c'est-à-dire que la scène est le lieu de l'artifice, de la représentation plutôt que du « faire ». L'une des caractéristiques de l'inscription de la théâtralité en danse est la présence du corps familier, du geste quotidien,

et par extension de l'intime. Ce qui est présenté sur scène est reconnaissable, de l'ordre de la mimésis. Le spectateur, du fait d'observer, par exemple, la simple relation des corps entre eux et avec l'espace, est alors nécessairement tenté, devant la pluralité de sens offerte, d'aller vers la construction, volontaire ou non, d'une fable. Pour Febvre, ce mouvement « fondamental » qu'est le geste quotidien, par « cette immédiateté de l'action [et] ce sentiment de réalité indéniable » qu'il implique, « reme[t] le corps dans la circulation de l'affect et du symbolique » (Febvre, 1995, p. 85). Parfois, le chorégraphe exprime par sa performance une volonté de dire quelque chose, de transmettre sinon un message, du moins une réflexion à ses spectateurs. Ce désir de communiquer, cette « intentionnalité », comme le nomme Michèle Febvre, participe de l'effet théâtre. Il arrive en outre qu'il soit suggéré que la chorégraphie ait un lien avec un récit ou une fable, par la mention, dans les discours critiques ou promotionnels, des sources d'inspiration ou des thématiques exploitées, par la représentation d'un conflit, par la figuration, ou encore par une construction logique, narrative, ou en séquence, de l'œuvre. Enfin, l'utilisation de la voix – des sons, seulement : grognements, halètement, exclamations –, de la parole – d'une langue inventée ou étrangère –, ou du texte, en ce qu'ils rapprochent davantage l'interprète d'une représentation plus concrète des émotions, est sans doute l'une des manifestations les plus évidentes de la théâtralité en danse contemporaine. Michèle Febvre donne à cet effet l'exemple d'une oeuvre du chorégraphe français Daniel Larrieu :

D'un côté, une forme à dominante intelligible, le texte de Pétrarque, de l'autre, une forme sensible, la danse. Entre les deux, une tension. Entre les deux, ou les unissant, un intervalle poétique issu de leur chevauchement, de leur succession ou de leur juxtaposition, et échappant à toute saisie univoque ; intervalle virtuel devenu lieu de variation, [...]. Le récit oral n'agit pas comme matrice de représentation ni pour la danse, ni pour l'interprète. Parole et danse ne sont pas dans un rapport de causalité ou d'enchaînement, ne se justifient pas l'un l'autre mais établissent des circuits de relation [sic] sonores/visuelles/kinesthésiques (Febvre, 1995, p. 109).

Dans le travail de Pina Bausch, on constate d'une part une « apparente perte du mouvement et de la danse » (Ginot et Michel, 1995, p. 169) et l'utilisation d'éléments proprement théâtraux, comme la discordance du lieu, les costumes, ou l'utilisation de la parole. D'autre part, on ne retrouve pas vraiment de personnages dans ses chorégraphies : « [ses] danseurs [...] ne représentent qu'eux-mêmes » (Ginot et Michel, 1995, p. 171). Il n'y a pas *interprétation*, mais bien réellement *représentation* (Izrine, 2002, p. 62). D'ailleurs, on

note également l'absence de fil narratif, et l'utilisation de procédés stylistiques propres à la danse qui rendent plurivoques les gestes quotidiens et les situations « ordinaires » qui sont mis en scène : la répétition, le ralenti, l'accélééré.

Chez les artistes de danse-théâtre des dernières décennies, on exploite en général deux pôles nourris par l'histoire de la danse : celui du corps virtuose et abstrait, et celui, plus théâtral, connoté par son époque et par la culture contemporaine. On assiste également au retour du récit, du langage parlé, des personnages, de la mise en scène de situations identifiables, et d'un intérêt pour les genres populaires (Febvre, 1995).

2.2.3. Mise en scène de l'intériorité

La danse d'expression allemande⁷, ou *Ausdruckstanz*, développée au début du XXe siècle par Rudolf Laban et Kurt Jooss, entre autres, « privilégie le lien au grand tout cosmogonique ; basée sur le rythme organique et pulsionnel individuel, elle laisse place à l'improvisation du créateur-danseur » (Izrine, 2002, p. 49). Le processus de création inclut donc une participation importante de l'interprète, qui apporte à l'œuvre sa propre sensibilité, selon les thèmes proposés par le chorégraphe.

En danse-théâtre, le mouvement se veut le reflet de l'intériorité du danseur : « [s'] invente alors une forme de théâtralité qui existe sans le texte, l'argument narratif, la figuration – même si ces éléments peuvent venir s'ajouter dans certaines pièces ou chez certains chorégraphes – et qui met en œuvre un langage de l'émotion sous-jacente [...] au langage » (Ginot et Michel, 1995, p. 187).

2.2.4. Le procédé de répétition

Au début des années 1960, certains chorégraphes éprouvent le besoin de rompre avec les danses moderne et classique, qui se sont institutionnalisées. Ainsi, on instaure de « nouvelles stratégies de composition [...] déjouant la linéarité, la continuité, la représentation et la figuration, au profit de structures alogiques, de la simultanéité, de la juxtaposition et de la répétition » (Febvre, 1995, p. 23).

⁷ En quelque sorte l'ancêtre de la danse-théâtre telle qu'on la conçoit aujourd'hui.

À ce sujet, Ciane Fernandes, dans son ouvrage consacré à la méthode de création de Pina Bausch (2001), distingue deux formes de répétition – la figure sans doute la plus utilisée par la chorégraphe dans ses oeuvres. Il s'agit d'abord des répétitions formelles qui concernent un mouvement repris, le leitmotiv d'une scène, ou une situation récurrente tout au long de la pièce par exemple. Une autre façon d'opérer la répétition implique la reconstruction de souvenirs ou d'expériences des interprètes, de mythes ou d'opéras déjà connus. Dans le cas des procédés de répétition formelle, ils ont notamment pour effet de mettre en lumière l'artificialité de la scène, et par extension, de la vie sociale. La répétition, d'un mouvement quotidien par exemple, finit par faire perdre à celui-ci son allure apparemment naturelle en annihilant en quelque sorte son caractère d'immédiateté. En outre, la répétition, en stylisant l'expérience personnelle, la rend en quelque sorte universelle. En effet, Pina Bausch, à partir de questions simples qu'elle pose à ses interprètes, autour des thématiques qu'elle désire exploiter dans le spectacle projeté, les invite souvent, au cours de son processus créatif, à des improvisations basées sur la remémoration d'expériences vécues par les danseurs, souvent liées au rapport qui les unit à leur art. Par exemple, il arrive que Bausch choisisse un mouvement qu'elle trouve intéressant pour l'insérer dans la chorégraphie complétée, où ce mouvement est répété parfois pendant toute une scène. D'une part, cette reprise cyclique rend effectivement le geste plus abstrait, offrant un plus grand éventail de sens possibles que ce qui avait été spontanément suggéré dans les improvisations du début. D'autre part, dans le cas où le mouvement est repris par un autre interprète que celui de qui venait la proposition, il prend nécessairement un sens nouveau du fait qu'il est reconstruit par une autre sensibilité. Selon Ciane Fernandes, du côté du spectateur, il se passe le même phénomène : celui-ci perçoit en effet le ou les sens du mouvement répété avec sa propre subjectivité. Par ailleurs, il semble qu'à chaque répétition, le spectateur découvre de nouvelles façons de percevoir le monde et ce qui est représenté, comme si la reprise du mouvement ou de l'action ajoutait à chaque fois une nouvelle couche de sens. « *Through repetition, the audience's preconceptions of both dance and society are confirmed, twisted, and dismantled. Paradoxically, repetition opens new and unexpected ways of perceiving in performance and everyday life* » (Fernandes, 2001, p. 50). Autrement dit, « [tout] cela n'a pas de « sens », sauf celui que chaque spectateur voudra lui donner en interrogeant son moi le plus intime » (Izrine, 2002, p. 63).

2.2.5. Emprunts de procédés dans *Les Larmes et le sang*

Dans *Les Larmes et le sang*, c'est le texte de Rostand qui est alimenté par l'abstraction du corps qui danse. Le personnage acquiert une autre dimension en s'exprimant par le mouvement ; c'est le moyen de la mise en scène pour rendre sa qualité universelle au texte. L'histoire partage alors le premier plan avec la chorégraphie et la création profite de l'hybridité ainsi formée pour forger un langage propre, un univers singulier.

Par ailleurs, c'est le langage intérieur des personnages que nous avons voulu montrer, tandis que le texte servait en quelque sorte de façade. Les mots que les personnages prononcent révèlent ce qu'ils acceptent de dévoiler, alors que leur corps trahit leurs aspirations, leurs fantasmes, leurs souffrances. Cependant, contrairement aux performances créées par Pina Bausch par exemple, ce sont bien des personnages que le spectateur voit sur scène, et la personnalité de l'acteur n'est présente que dans la mesure où elle se manifeste évidemment dans le travail d'exploration et dans son processus de création personnel.

Dans l'élaboration des passages dansés de *Les Larmes et le sang*, nous avons également souvent opté pour le procédé de la répétition. Il a servi notamment à créer un effet d'abstraction, à éloigner la dimension quotidienne des gestes des interprètes. La répétition tenait lieu aussi de lien entre les situations, en soulignant la similarité ou l'évolution. Par exemple, dans le passage que nous avons nommé *Deuil* (voir Appendice, p. 111), tout de suite après la mort de Christian, Roxane répète trois fois le même cycle de mouvements, d'abord avec Cyrano, puis seule. Dans le premier cycle, les mouvements sont larges, emportés, alors que dans le dernier cycle, les gestes sont plus lourds, le corps plus refermé sur lui-même, le rythme cassé.

CHAPITRE III

LES LARMES ET LE SANG

3.1. Recherche thématique

Le travail de création s'est dans un premier temps porté sur l'élaboration d'un collage à partir de la pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Le choix des extraits a été fait en fonction des enjeux que nous avons voulu mettre en lumière dans la mise en scène. Ces scènes s'articulent autour de celle du balcon (Acte III), où Cyrano parle à la place de Christian pour lui gagner un baiser de Roxane. Ainsi, c'est surtout sur les trois personnages principaux et sur les relations qui les lient que l'accent a été mis dans ce collage⁸.

La mise en scène de *Les Larmes et le sang* a consisté notamment à mettre en lumière différents états identitaires des personnages principaux. En effet, nous avons postulé que les actions de Cyrano, Christian et Roxane sont motivées par leur désir de correspondre à l'image à laquelle ils rêvent de pouvoir s'identifier. En fait, comme le suggère Jean-Louis Barrault à propos de l'art théâtral, ce qui les anime, c'est le « désir de vivre victorieusement une histoire imaginaire devant laquelle on se trouverait sans doute défaillant si l'histoire était vraie » (Barrault, 1959, p. 12). La construction de cette identité rêvée, fantasmée, se fait notamment par le regard des autres : de la société et de l'être aimé. Cette situation peut être mise en parallèle avec les références à l'illusion théâtrale mises en place par Rostand tout au cours de la pièce. Plus particulièrement, il est possible de voir, dans les jeux de rôles auxquels les personnages se prêtent, un effort vers l'accomplissement de ce désir. D'ailleurs, on remarque chez chacun une certaine incapacité à dévoiler son vrai visage. Ce dernier aspect, enfin, peut être mis en lien avec le thème très présent de la représentation de soi.

⁸ Le lecteur peut consulter une copie de ce collage en appendice.

En rapport avec ces observations au sujet des personnages, ce sont donc les thèmes du désir d'altérité, du double et de l'identité rêvée qui ont été étudiés dans le travail préparatoire à la mise en scène de *Les Larmes et le sang*, puis sur lesquels nous nous sommes penchée avec les interprètes, pendant la phase d'exploration.

3.1.1. Théâtralité et désir d'altérité

Le désir des personnages d'être *autre* peut faire écho à la création artistique en général, et plus particulièrement à l'art de l'acteur. Ainsi, il est intéressant de noter dans *Cyrano de Bergerac* la récurrence de références directes et indirectes à la représentation théâtrale.

D'abord, la mise en abyme que constitue la représentation théâtrale du premier acte de la pièce est évidemment révélatrice de l'importance de ce thème dans *Cyrano de Bergerac*. Rostand en profite d'ailleurs pour faire citer à ses personnages divers auteurs, acteurs et pièces de l'époque. L'auteur introduit peut-être ainsi l'indice que les événements qui se dérouleront par la suite seront marqués par l'illusion, que les apparences peuvent bel et bien être trompeuses.

La représentation à l'Hôtel de Bourgogne est interrompue par l'arrivée de Cyrano : le point de vue du public se transforme alors. Les spectateurs, venus pour voir *La Clorise* de Baro, trouvent plutôt leur divertissement en assistant à l'expulsion de l'acteur Montfleury, puis à la tirade du nez, et enfin au duel en vers. Par la suite, c'est la bataille contre cent hommes qui devient spectacle : et ce sont maintenant les comédiens qui forment l'assistance ébahie. Au second acte, c'est la narration de l'exploit devant les cadets, nouveau public attentif. Cyrano, en se mettant ainsi en scène, contribue à former l'image que le monde perçoit de lui, celle de son réputé panache.

Une autre forme de représentation prend place lorsque Cyrano veut retenir de Guiche pour donner le temps à Roxane et Christian de se marier à son insu. Il prend alors le rôle de

l'homme tombé de la Lune⁹, hypnotisant son interlocuteur par sa verve poétique et ses images extraordinaires, devenant, comme l'acteur, « autre » pour un instant : un être complètement imaginaire et pourtant une partie de son identité, puisqu'issu de ses phantasmes.

3.1.2. Le double

Dans le même ordre d'idées, et c'est sans doute l'argument central de la pièce, les personnages de *Cyrano de Bergerac* semblent devoir forger leur identité en la complétant par des éléments extérieurs, les empruntant à d'autres personnages, ou à leur imagination.

Ainsi, Cyrano et Christian, lorsqu'ils échangent leurs qualités, composent un nouveau personnage : « faisons à nous deux un héros de roman » (Rostand, 1983, p. 155), propose Cyrano. En unissant leurs forces respectives, la beauté de l'un, et l'esprit de l'autre, ils deviennent cet être imaginaire ayant tout le potentiel de séduire Roxane – et qui réussit effectivement à le faire. Chacun satisfait ainsi son désir de remplir la part qu'il juge manquante à son identité. « Oh ! pouvoir exprimer les choses avec grâce ! » (Rostand, 1983, p. 154), se lamente Christian, alors que Cyrano soupire : « Être un joli petit mousquetaire qui passe ! » (Rostand, 1983, p. 154).

Par ailleurs, il semble que les personnages doivent chacun dissimuler sa « véritable identité » derrière une image admise par la société ou encore de mise devant certains personnages particuliers. Ainsi, Cyrano, incapable d'avouer son amour à Roxane alors qu'il sait que celle-ci est amoureuse d'un autre, garde devant tous, sauf son confident Le Bret, l'image de l'ami dévoué et bienveillant des amours de sa cousine. Cependant, même après la mort de Christian, et l'aveu de Roxane révélant qu'elle n'aime plus que la part de son amant qu'elle a vue dans les lettres de Cyrano, quelque chose empêche celui-ci de dévoiler la vérité. « Pourquoi vous être tu pendant quatorze années, / Puisque sur cette lettre où, lui, n'était pour rien, / Ces pleurs étaient de vous ? » (Rostand, 1983, p. 308). À la question de Roxane, Cyrano ne peut que répondre en rappelant la mémoire de son complice : « Ce sang était le

⁹ C'est d'ailleurs un des éléments recyclés par Rostand de *L'autre monde ou Les États et Empires de la Lune et du Soleil* du « vrai » Cyrano de Bergerac, dont il reprend notamment des méthodes de propulsion du héros vers la lune.

sien » (Rostand, 1983, p. 308). Tout se passe comme s'il ne pouvait se résoudre à prendre la place dans la réalité de cet amant parfait qu'il a forgé pour séduire Roxane, comme si cet être imaginaire ne pouvait exister sans l'autre. Dans la mort, le souvenir de Cyrano et celui de Christian doivent se mêler :

Je ne veux pas que vous pleuriez moins ce charmant, / Ce bon, ce beau Christian ;
mais je veux seulement / Que lorsque le grand froid aura pris mes vertèbres, / Vous
donniez un sens double à ces voiles funèbres, / Et que son deuil sur vous devienne un
peu mon deuil. (Rostand, 1983, p. 314)

Christian, de son côté, ne semble pas non plus pouvoir être aimé pour lui-même : il est possible que son amoureuse se soit forgé une image idéale à partir de sa belle apparence : « tous les mots qu'il dit sont fins, je le devine ! » (Rostand, 1983, p. 125). C'est une image à laquelle il doit correspondre pour gagner les faveurs de Roxane, une précieuse qui n'admet pas la sottise. Ainsi, Christian, sous peine d'être puni de la simplicité avec laquelle il voudrait exprimer ses désirs, doit camoufler son incompetence derrière les discours que Cyrano lui fait apprendre. Christian sent le danger d'un tel écart d'identité entre lui-même et « celui » qui séduit Roxane, mais il constate bientôt le risque de montrer son véritable caractère, en tentant un « je t'aime » plus sensuel que lyrique :

ROXANE, *avec une moue*. Vous m'offrez du brouet quand j'espérais des crèmes ! /
Dites un peu comment vous m'aimez ?...
CHRISTIAN. Mais... beaucoup.
ROXANE. Oh ! Délabrynthez vos sentiments !
CHRISTIAN, *qui s'est rapproché et dévore des yeux la nuque blonde*. Ton cou ! / Je
voudrais l'embrasser ! (Rostand, 1983, p. 180-181)

Mais Christian ne peut bientôt plus se cacher derrière ce personnage qui trahit son besoin conflictuel d'authenticité. Ainsi, avec la déclaration de Roxane, alors son épouse – « [...] ta chère pensée efface ta figure, / Et la beauté par quoi tout d'abord tu me plus, / Maintenant j'y vois mieux... et je ne la vois plus ! » (Rostand, 1983, p. 265) –, il n'a d'autre choix que de reconnaître avec désespoir sa complète dissociation d'avec l'amoureux fictif : « Je suis las de porter en moi-même un rival ! [...] Notre union – sans témoins – clandestine, / – Peut se rompre, – si nous survivons ! [...] Oui, je veux être aimé moi-même, ou pas du tout ! » (Rostand, 1983, p. 270).

De son côté, Roxane peut sembler fidèle à elle-même, bien qu'elle contribue à la construction de la façade de ses deux amoureux. En effet, cet amant idéal se crée pour elle, et par elle en quelque sorte. En étant l'objet du désir de ce personnage, elle en devient peut-être un elle-même. Et, l'utilisation d'un pseudonyme dans le monde plutôt que son nom de baptême révèle sans doute aussi un désir d'être « autre ». En se nommant elle-même, elle affiche au monde le personnage qu'elle choisit d'interpréter¹⁰. Roxane, en tant qu'objet d'un discours amoureux, devient elle-même l'idéal qui y est décrit. En se voyant ainsi représentée et désirée, elle espère exister telle qu'elle se rêve, aimée par le « héros de roman » créé expressément pour elle.

3.1.3. Image de soi et identité rêvée

Dans *Cyrano de Bergerac*, Rostand aborde sous plusieurs angles le thème de la représentation de soi, c'est-à-dire, la présentation au monde d'une image construite par soi, ou par la société, de sa propre identité.

Cette représentation de soi passe notamment par l'écriture. En effet, c'est par là que Cyrano, et dans une autre mesure, Ragueneau, peuvent exprimer une autre part d'eux-mêmes que ce qu'indique leur état de mousquetaire ou de pâtissier. Par le moyen de la poésie, ils influent sur la façon dont est appréhendée leur image. Ils créent en outre par là une partie d'eux-mêmes, faisant vivre sur papier l'imaginaire qui ne trouve pas sa place dans la société.

Certains autres personnages sont définis dans le monde par l'impression qu'y marque leur beauté. C'est le cas de Christian, évidemment : lorsque celui-ci est évoqué par de Guiche, qui ne le connaît pas, la description qu'il fait de concert avec Roxane se limite aux caractéristiques physiques du jeune homme :

¹⁰ C'est celui de la Précieuse, dont Rostand emprunte les caractéristiques à la mythologie du XVII^e siècle, qu'il se réapproprie dans le cadre de sa pièce.

ROXANE. Un grand ?
 DE GUICHE. Blond.
 ROXANE. Roux.
 DE GUICHE. Beau !...
 ROXANE. Peuh !
 DE GUICHE. Mais bête.
 ROXANE. Il en a l'air ! (Rostand, 1983, p. 170-171)

Roxane aussi est en grande partie identifiée par l'image physique qu'elle projette : de multiples références à sa blondeur, à sa beauté et sa luminosité peuvent être recensées.

En outre, son corps et sa tenue vestimentaire occupent une grande place dans le discours des autres personnages, de même que dans les didascalies :

DEUXIEME MARQUIS, *avec des petits cris*. Ah ! messieurs ! mais elle est /
 Épouvantablement ravissante !
 PREMIER MARQUIS. Une pêche qui sourirait avec une fraise !
 DEUXIEME MARQUIS. Et si fraîche / Qu'on pourrait, l'approchant, prendre un rhume
 de cœur ! (Rostand, 1983, p. 48)

Ainsi, Christian et Roxane tombent d'abord amoureux de l'image de l'autre : « CYRANO. Vous ne vous êtes donc pas parlé ? ROXANE. Nos yeux seuls » (Rostand, 1983, p. 123). Cyrano, au contraire, considère son nez comme un représentant indésirable – « Il m'interdit / Le rêve d'être aimé même par une laide, / Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieux me précède » (Rostand, 1983, p. 86) – quoique, devant le monde, se fasse un honneur de le revendiquer comme une part importante de son identité. D'ailleurs, il y associe les meilleures qualités, au détriment de son interlocuteur décontenancé :

[...] apprenez / Que je m'enorgueillis d'un pareil appendice, / Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice / D'un homme affable, bon, courtois, spirituel, / Libéral, courageux, tel que je suis, et tel / Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire, / Déplorable maraud ! (Rostand, 1983, p. 71).

L'héroïsme participe également de la construction de l'individu tel que perçu par la société : c'est ce qui fait le succès de Cyrano. Il semble d'ailleurs lui-même s'obliger à alimenter cette image : « LE BRET. Tu parais souffrir ! CYRANO, *tressaillant et se redressant vivement*. Devant ce monde ?... *Sa moustache se hérisse ; il poitrine.* / Moi souffrir ?... Tu vas voir ! » (Rostand, 1983, p. 134). Mais cette caractéristique s'oppose en quelque sorte à sa part intime, inaccessible à la plupart. « Fais tout haut l'orgueilleux et l'amer, mais, tout bas, /

Dis-moi tout simplement qu'elle ne t'aime pas ! » (Rostand, 1983, p. 143), constate Le Bret. C'est son panache que Cyrano désire laisser à la postérité en mourant. Cependant, dans son épitaphe, qui est aussi, en quelque sorte, l'ultime représentation du personnage, il peut enfin ajouter, à ce que le monde connaît déjà de lui, les aspects laissés sous silence pendant toute sa vie, sa part de rêve, et son amour pour Roxane : « Philosophe, physicien / Rimeur, bretteur, musicien, / Et voyageur aérien, / Grand riposteur du tac au tac, / Amant aussi – pas pour son bien ! – Ci-gît Hercule-Savinien / De Cyrano de Bergerac » (Rostand, 1983, p. 313).

3.2. Réappropriation et recyclage dans la mise en scène

En créant *Les Larmes et le sang*, nous avons mis à profit certains procédés de recyclage, étayés dans la section 1.2, pour élaborer une œuvre personnelle et adaptée au contexte contemporain. Ainsi, le choix d'un texte populaire et reconnu est en quelque sorte une prise de position : nous reconnaissons l'intérêt d'une œuvre passée plutôt que de la considérer comme *dépassée*. La création ne part pas de zéro : elle affirme des bases en s'appropriant un matériau d'une époque antérieure à la sienne. Comme nous l'avons souligné précédemment, tout travail de mise en scène implique une réappropriation de l'œuvre : elle relève beaucoup, en effet, de l'interprétation du metteur en scène, d'abord, ainsi que de celles des autres créateurs. Dans le cas de la mise en scène de *Les Larmes et le sang*, la réappropriation est passée, d'une part, par l'interprétation et la mise en évidence des enjeux du texte mentionnés à la section précédente, et, d'autre part, par la mise en mouvement des thèmes révélés par ces enjeux.

Par ailleurs, comme la mise en scène de *Les Larmes et le sang* s'inscrit dans l'héritage de la tradition de représentation de *Cyrano de Bergerac* : un détournement de cette tradition s'est avéré nécessaire. Les questions, notamment, de l'utilisation d'un nez postiche et de l'âge de l'acteur jouant Cyrano se sont posées. Nous avons choisi, d'une part, de ne pas utiliser de postiche, notre interprétation du personnage étant qu'il souffre en effet plutôt de se croire indigne de la beauté de celle qu'il aime. D'autre part, nous nous sommes conformée à l'âge originel du personnage, qui devait d'abord être aussi jeune que ses vis-à-vis, mais qui a vieilli par la tradition des acteurs suivant Coquelin, déjà dans la cinquantaine lorsqu'il créa le rôle. En outre, la construction du collage a influé sur la manière d'appréhender la

représentation : le texte est toujours celui de Rostand, mais en quelque sorte, dérouter de son parcours traditionnel.

La mise en scène de *Les Larmes et le sang* pose en ce sens un problème particulier. En effet, les critiques ont souvent constaté que « cette popularité jamais démentie [...] [de *Cyrano de Bergerac*] s'est accompagnée d'une constante disgrâce de l'Université, comme des élites en général : Rostand est un auteur très populaire, mais vraiment mineur, et l'on risquerait de se discréditer à l'applaudir trop spontanément » (Hamon et Roger-Vasselin, 2000, p. 1176). Selon Scarpetta, une démarche postmoderne devrait appuyer d'autant plus sur l'aspect « mineur » de cette œuvre¹¹, afin de déjouer une apparence kitsch à première vue, qui ferait en sorte que la pièce soit reçue de façon unidimensionnelle. Nous avons ainsi misé entre autres sur une trame musicale très actuelle et rythmée, contrastant avec le langage lyrique de Rostand et celui, très expressif, des corps.

Ces choix de mise en scène, nourris entre autres par le passé de *Cyrano de Bergerac* et par la situation de l'œuvre de Rostand en rapport avec nos propres repères culturels, nous ont donc permis de proposer une interprétation personnelle et de redynamiser une œuvre reprise d'innombrables fois depuis sa première création.

3.3. Les deux discours

Ainsi, au cours de l'automne 2009, nous avons, avec la participation active des acteurs, mené des séances d'exploration accompagnant la création de l'essai scénique *Les Larmes et le sang*. Ces séances ont été abordées dans l'objectif de tester l'hypothèse selon laquelle il est possible d'arriver à un équilibre des discours corporel et textuel dans la mise en scène d'une pièce en vers.

L'un des enjeux de ces explorations était de trouver un vocabulaire gestuel qui, sans illustrer le texte de Rostand, puisse constituer un discours indépendant tout en étant complémentaire, puisqu'il s'appuierait sur les thèmes et les personnages de la pièce. Pour ce faire, les acteurs ont été nourris par des thèmes, des sensations et des concepts associés à ce

¹¹ Il s'agit de la surminorisation mentionnée à la section 1.2.

que le collage de scènes choisies révélait de notre interprétation du texte et des personnages. Dans le cadre d'exercices d'improvisation, ils devaient proposer des mouvements, lesquels ont fait l'objet d'une sélection selon leur potentiel d'évocation et leur possible plurivocité. La manière de faire cohabiter sur scène ces mouvements et le texte constituait un autre enjeu : la question du dialogue, en parallèle de l'interprétation des deux discours, se posait.

3.3.1. Indépendance du vocabulaire gestuel

Pour éviter une illustration littérale du texte de Rostand, nous avons établi l'hypothèse que le vocabulaire gestuel devait appartenir à un autre registre : parler en quelque sorte par lui-même. Ainsi, la construction de ce vocabulaire, quoique fondée sur une base littéraire, est détournée de sa source. En effet, ce vocabulaire s'est élaboré à partir des thèmes dégagés du texte par notre interprétation personnelle, et des relations des personnages principaux : Roxane, Cyrano et Christian, entre eux, et en rapport avec leur propre identité. Ainsi, nous avons exploré les dynamiques du triangle amoureux, du désir, de la rivalité. Nous avons également étudié la manière d'exprimer le désir d'altérité, le fantasme, la représentation de soi, l'idéalisation de l'autre.

Selon Jean-Claude Gallotta, et pour plusieurs autres chorégraphes, « ce qui compte d'abord, c'est d'accumuler du matériau chorégraphique en vue du montage » (Crémézi, 1997, p. 63). C'est en effet ce sur quoi se sont basées les premières explorations. En théâtre, le procédé du montage est apparu avec les avant-gardes du début du XXe siècle et notamment en s'inspirant de la méthode cinématographique. Le montage s'oppose à la notion classique du spectacle harmonieux, à la progression cohérente et logique des points de vue temporel et narratif. Il rompt en quelque sorte avec les présupposés classiques d'organicité et de naturel, et propose au contraire une certaine distance par rapport à ce qui est présenté sur scène. En effet, cette distance, notamment, suscite chez le spectateur des réflexions et des questionnements : la structure en montage ouvre la porte à l'équivocité, aux multiples interprétations (Corvin, 1998) (Sarrazac, 2005). Le spectateur peut, lui aussi, faire son propre montage. En danse contemporaine, certains chorégraphes basent leurs créations sur ce procédé pour créer des œuvres ouvertes, sans même parfois avoir de fil conducteur. « C'est cette composition [du corps] qui est, de fait, émouvante et régulièrement productrice d'affect.

Cette composition n'est pas naturelle, elle est montée, elle est l'objet d'un art » (Schefer, 1988, p. 24). En effet, tout se passe comme si le montage lui-même créait plutôt le sens, ou la profusion de sens que dégage la performance « finale ». Selon Michèle Febvre,

[...] l'ensemble de ce qui se danse aujourd'hui échappe à toute continuité dramaturgique et se propose comme une succession ou une juxtaposition de séquences entretenant entre elles des liens flous n'ayant rien à voir avec une quelconque « organicité » narrative. Les chorégraphes, au contraire, multiplient les pistes de façon rhizomatique parfois. Il s'agit alors d'un récit chorégraphique couturé, [...] et dont on perd la trace; ce qui engendre une certaine tension entre sens et non-sens (Febvre, 1995, p. 122).

À ce propos, Jean-Claude Gallotta remarque que cette construction en rhizomes s'inscrit effectivement dans son propre travail :

Comme un cinéaste ou un photographe, je me balade avec mon œil-caméra et j'attends que la vie me propose. [...] Je dois fabriquer du matériau comme je le peux pour ensuite le travailler : mettre du rythme, de l'abstraction, de l'anti-narration, de la narration pour la déformer, etc. (Schefer, 1988, p. 84).

De même, dans le processus de création de Pina Bausch, bien après la sélection du matériau issu des séances d'improvisation faites au cours de plusieurs semaines d'exploration, « il y a toujours des changements, des coupures, des déplacements. Certaines images deviennent plus simples et en même temps plus chargées de sens; tout en gardant leur secret, elles gagnent en clarté » (Hoghe, 1987, p. 125).

En nous basant donc notamment sur ce procédé de montage, nous avons proposé des exercices d'improvisation centrés sur les thèmes du triangle amoureux, du désir, de la solitude, de l'identité fantasmée et de la représentation de soi. Avec l'aide de stimuli relationnels, musicaux et sensoriels, nous avons ainsi constitué une banque de gestes, d'images. Ceux-ci, mis par après en contexte des situations proposées par les scènes choisies dans l'œuvre de Rostand, développent un sens et créent une certaine équivocité.

À l'issue de ces séances d'improvisation, nous avons constitué une banque de gestes dans laquelle nous avons puisé pour élaborer les « partitions gestuelles » des comédiens. Ainsi, le même geste pouvait être repris dans des situations différentes, par chaque comédien, produisant une pluralité d'interprétations, à chaque reprise. Par exemple, le geste où

l'interprète caressait son ventre puis laissait glisser ses mains le long des avant-bras, en tension, pour finir par une disjonction des mains : il révélait parfois la sensualité, parfois la douleur, l'introspection ou le deuil.

3.3.2. Distinction des discours

Notre recherche portant sur la dialectique des discours corporel et textuel, il nous est apparu important dans cette création d'aborder l'un et l'autre comme deux voix distinctes. Ciane Fernandes montre dans son ouvrage sur le travail chorégraphique de Pina Bausch que la danse peut être considérée comme un langage, au même titre que la parole elle-même (Fernandes, 2001, p. 12). Ainsi, c'est en partie en se basant sur cette constatation que nous considérons qu'il est possible de faire dialoguer les deux langages – celui du corps et celui du texte – pour montrer la plurivocité de l'œuvre de Rostand, du moins ce que nous en interprétons.

Bien qu'il arrive que les voix du corps et du texte concordent – qu'elles « disent » la même chose –, elles peuvent également être parallèles, ou encore diverger complètement – *dire* le contraire l'une de l'autre. Cette dissociation des discours a d'ailleurs constitué un défi important pour les acteurs. En effet, ceux-ci étaient habitués à une démarche basée sur l'identification et la représentation des intentions sous-tendues par chaque geste ou chaque réplique. Ils ont donc éprouvé certaines difficultés à intégrer, dans leur jeu, parfois des intentions contradictoires, parfois une sensation du corps sans lien évident avec le texte. Ce texte, par ailleurs, était interprété d'une manière relativement réaliste qui s'opposait à la façon plutôt abstraite d'aborder certains mouvements. Pour opérer ce dédoublement, nous avons donc débuté les répétitions en travaillant chaque discours séparément. Ainsi, il fallait permettre aux acteurs de les concevoir comme deux trames séparées et éviter, par exemple, de créer des liens littéraux entre parole et geste. En effet, il était parfois tentant pour les acteurs d'associer geste et parole de façon à trouver un appui pour le mouvement dans le texte, et vice-versa, alors que le mouvement devait plutôt avoir son propre parcours indépendant. De tels liens, quoique parfois possibles, étaient pour la plupart du temps à mettre de côté pour prévenir une interprétation stricte, qui aurait mené à une univocité non souhaitée. Le texte et ses intentions, d'un côté, et le mouvement avec ses sensations ou ses

intentions propres, de l'autre, ont donc été abordés lors de séances différentes. Par exemple, dans la scène où Roxane renvoie Christian parce qu'il ne parle plus avec éloquence (voir Appendice, p. 83-86), nous voulions montrer, au contraire de ce que supposaient les paroles sèches du personnage, que Roxane n'avait pour seul désir que de céder à l'attirance exercée par son amant. Ainsi, il fallait opérer un décalage entre les « non » prononcés et la retraite du corps, ayant préféré faire correspondre les refus en paroles avec un abandon corporel assumé vers Christian. Cette scène en particulier s'est révélée un défi important : la comédienne tendant à aligner geste et parole, le comédien la retenant avec insistance alors que le corps du personnage devait montrer son désir de rester, les interprètes avaient plutôt tendance à illustrer le conflit apparent du texte plutôt que celui entre la sensualité et l'intellect que nous voulions montrer. Par ailleurs, l'abandon du corps d'une part – quand Roxane se renverse sur la chaise – et la sècheresse de la voix d'autre part – « Encore! » – ont été difficiles à atteindre puisque tellement opposés dans l'intention, sans lien direct l'un avec l'autre.

Par ailleurs, nous avons constaté l'importance, pour mieux dissocier les deux discours, de maintenir chez les acteurs un corps toujours en tension, où chaque geste, autant que possible, semble mener au suivant, c'est-à-dire un corps qu'on pourrait qualifier, à l'instar de Michael Kirby, de « dansant » (Kirby, 2000). Les gestes, comme en danse, suivent une logique dynamique et sensorielle plutôt que narrative.

Alors, le corps ne cède pas à la « quotidienneté » du dialogue qui a cours, mais poursuit plutôt son propre discours, plus abstrait, moins réaliste, comme un méta- ou un paralangage, en quelque sorte. Notre démarche se situe ainsi à l'opposé du point de vue de Stanislavski sur les actions physiques, pour qui chaque action sur scène doit avoir un but réaliste. Chaque geste que pose l'acteur doit être motivé par le parcours logique du personnage, sa situation, son objectif :

En aucune circonstance, on ne peut présenter sur la scène une action qui soit uniquement destinée à susciter un sentiment pour lui-même. [...] [Les] sentiments résultent d'événements antérieurs, et c'est à eux que [les acteurs] doivent penser de toutes [leurs] forces (Stanislavski, 1986, p. 47).

Notre démarche, au contraire, procède plutôt du geste lui-même qui, mis en contact avec la situation du personnage, et en parallèle avec le texte, s'épaissit d'un ou plusieurs sens

qu'il ne possédait pas au départ. Comme en danse, encore une fois, ce sont dans ce cas « prioritairement les sensations qui mènent éventuellement à la fiction » (Febvre, 1995, p. 40). Ainsi, chaque geste ou action n'a pas nécessairement de « but » ou de point de départ psychologiquement logique, par exemple. Au contraire, il a plutôt été choisi pour ses qualités esthétiques ou évocatrices, ou encore pour les possibilités de contraste rythmique qu'il offrait avec le lyrisme du texte. Ainsi, chaque geste s'inscrit dans une dynamique appartenant à un autre univers que celui décrit par le texte. La production de sens se fait finalement grâce à la juxtaposition des discours formels.

3.3.3. La trame narrative

À l'étape de la première mise en contact des mouvements et du texte, nous avons constaté que le langage corporel, toujours présent, avait tendance à prendre le dessus, dans la perception extérieure, sur celui du texte. Pour éviter que ce texte ne soit submergé par le discours corporel, nous avons choisi de « faire taire » le corps pendant certains vers jugés importants dans le déroulement de l'action.

Nous avons donc suivi la théorie de Jean-Louis Barrault selon laquelle, dans une pièce en vers, sont identifiables des phrases clefs ou « alexandrins principaux » (Barrault, 1946, p. 52) autour desquels gravitent ceux qui constituent en quelque sorte davantage une « musique des mots ». Notre hypothèse est que, dans l'occurrence où le spectateur choisisse de centrer son attention plutôt sur le mouvement, il aurait tout de même la possibilité de suivre la trame narrative du collage. Cette possibilité lui serait offerte par l'arrêt marqué des mouvements, comme un silence des corps, au moment où l'acteur énonce ces vers clefs charpentant l'action. Le corps « silencieux » proposant moins de stimuli à l'œil du spectateur, l'attention de ce dernier peut être davantage accordée aux paroles qu'il entend. Ainsi, nous croyons que la situation puisse être généralement comprise seulement grâce à ces répliques échangées entre les personnages :

Scène I : ROXANE. Oui, j'ose maintenant. Voilà. J'aime quelqu'un. (Appendice, p. 51)

Scène II : CYRANO. Mordious! on n'y voyait pas plus loin... / CHRISTIAN. Que son nez! (Appendice, p. 56)

Scène III : CYRANO. Dis, veux-tu qu'à nous deux nous la séduisions? (Appendice, p. 61)

Scène V : CHRISTIAN. Je suis las d'emprunter mes lettres, mes discours, / Et de jouer ce rôle, et de trembler toujours! (Appendice, p. 65)

Scène VI : ROXANE. Vous m'offrez du brouet quand j'espérais des crèmes! (Appendice, p. 66)

Scène VIII : CYRANO. Mais ce soir, il me semble... / Que je vais vous parler pour la première fois! (Appendice, p. 72)

CYRANO. Je t'aime, je suis fou, je n'en peux plus, c'est trop (Appendice, p. 74)

Scène X : CYRANO. Mais oui, je sens un peu mon cœur qui te reçoit, / Puisque sur cette lèvre où Roxane se leurre / Elle baise les mots que j'ai dits tout à l'heure! (Appendice, p. 78)

Scène XI : CYRANO. Tu lui... / As écrit plus souvent que tu ne crois. (Appendice, p. 79)

Scène XII : ROXANE. Eh bien! Toi-même enfin l'emporte sur toi-même / Et ce n'est plus que pour ton âme que je t'aime. (Appendice, p. 82)

Scène XIII : CHRISTIAN. C'est donc bien toi qu'elle aime – et tu l'aimes aussi! (Appendice, p. 85)

Scène XIV : CYRANO. Mon Dieu, c'est vrai, peut-être, et le bonheur est là! (Appendice, p. 89)

CYRANO. J'ai tout dit. C'est toi qu'elle aime encor! (Appendice, p. 90)

Scène XV : CYRANO. Roxane, adieu, je vais mourir! (Appendice, p. 94)

CYRANO. Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas! (Appendice, p. 97)

À l'opposé, le texte laisse parfois toute la place au mouvement. Nous avons en effet élaboré des passages uniquement gestuels pour, entre autres, donner un contexte – ou remettre en contexte – les gestes utilisés pendant les scènes parlées. Ces gestes se veulent en effet un rappel des passages « dansés » qui sont intercalés entre les scènes de la pièce de Rostand. Montrant parfois les sentiments non révélés explicitement par le texte ou les phantasmes des personnages, ces passages sont basés, comme c'est parfois le cas en danse contemporaine (Crémézi, 1997, p. 79), sur un thème central : le coup de foudre, la poursuite, le deuil, etc. Ainsi, ces passages sont constitués de gestes singuliers, d'abord associés à une thématique particulière, puis mis en relation dynamique avec d'autres gestes, et façonnés, enfin, par la situation intérieure du personnage.

Ce que nous appelons les « passages dansés » ont été établis pour servir de révélateur à la situation présentée par le texte de Rostand. En effet, les mouvements chorégraphiés, quoiqu'abstraits, possédaient pour nous une connotation assez éloquente pour montrer le sentiment ou l'état intérieur du personnage dont les mots, dans les passages dialogués, servaient souvent à dissimuler, à dépeindre une image idéalisée, ou encore se trouvaient

impuissants à *tout dire*. Par ailleurs, le dispositif scénique, la musique et l'éclairage marquaient, principalement lorsque les acteurs se retrouvaient sur le tréteau, un univers de phantasme ou de rêve : les amoureux pouvaient s'y toucher, Roxane y trouvait un éclat de reine ou de déesse.

3.3.4. Le souffle

Le travail sur le souffle est arrivé plus tard dans la création. En effet, selon nous et d'après la réponse des acteurs, celui-ci implique la part de jeu, d'interprétation, dans l'énonciation du texte et dans le rendu du mouvement, qui n'est atteignable qu'après plusieurs semaines de travail. Ce souffle est nourri tant par les émotions produites par les intentions du texte que par l'exigence du mouvement en tension. Il contribue donc à la plurivocité à la fois du discours du corps et du discours textuel. Ainsi, ces multiples interprétations concourent à montrer les contradictions du personnage placé dans le conflit mis en scène.

En effet, dans les cas où les acteurs utilisaient les deux discours simultanément, nous avons observé que les mouvements effectués influaient sur la respiration de leur texte, et affectaient ainsi évidemment l'interprétation de celui-ci. En portant attention à ce que provoquait un soubresaut, par exemple, dans la voix de l'acteur, nous avons pu cerner ce qui pouvait ajouter à l'interprétation du texte, en donnant un élan particulier à tel vers, ou un rythme nouveau à tel autre. Par ailleurs, certains élans du texte ont pu donner l'impulsion juste aux mouvements qui les accompagnaient.

CONCLUSION

Cette recherche nous a permis de confirmer d'abord qu'il y avait des moyens alternatifs à la déclamation pour aborder les textes de répertoire. En effet, nous croyons que nous avons pu, sans détourner le texte de Rostand de son essence, mettre en scène une adaptation de *Cyrano de Bergerac* dynamisée, contemporaine et personnelle. Le langage du corps, aussi élaboré que celui de la partition de l'auteur, a ainsi ajouté une nouvelle dimension, une autre interprétation des enjeux des personnages, et une vision différente de ce texte devenu classique.

L'équilibre recherché entre le geste abstrait et la parole s'est construit au cours d'un important travail d'exploration avec les acteurs, de réappropriation et d'actualisation de la pièce de Rostand. Dans la création *Les Larmes et le sang*, chaque moyen d'expression devait élaborer son propre discours, même contradictoire, comme souvent dans la vie un geste révèle autre chose que les mots énoncés. Ce travail sur la multiplicité des discours a contribué à davantage de profondeur dans l'interprétation et la mise en scène.

Comme le fait remarquer Laurence Louppe, « l'intention, claire ou obscure, de l'acte poétique en danse passe par le mouvement comme processus générateur et des états de corps et des états de pensée » (Louppe, 2007, p. 38). Dans le même ordre d'idée, Michèle Febvre expose que le processus de création théâtrale opère plutôt à l'inverse, c'est-à-dire que l'interprète part de l'émotion pour se rendre à l'action, au mouvement (Febvre, 1995). Dans le cas de *Les Larmes et le sang*, le passage de l'écrit à la scène a pu s'opérer grâce à l'exploitation des thèmes que nous en avons dégagés. Ainsi, nous avons pu éviter la littéralité d'une transposition corporelle, concentrant le travail chorégraphique sur les sensations, les émotions liées à l'univers intérieur des personnages. Par ailleurs, la danse a effectivement permis de souligner d'un point de vue particulier – de l'ordre des sensations – les enjeux identifiés dans le texte.

Ainsi, ce sont bien les mots de Rostand, son histoire, ses personnages, les relations qui les lient, qui ont fourni le point de départ des explorations corporelles pour *Les Larmes et le sang*. Dans chaque mouvement était sous-tendu, en quelque sorte, le texte, et ce, même si les partitions gestuelles formaient en elles-mêmes un tout cohérent. Les mouvements se trouvaient habités par le texte, en même temps qu'ils pouvaient l'épaissir d'une nouvelle dimension. Car, comme le fait remarquer Decroux, l'auteur « n'écrit pas tout de ce que doit communiquer l'idée qu'il a en tête et [...] bien que sa phrase dise *une* idée complète, elle ne dit pas toute *son* idée » (Decroux, 1963, p. 54).

Par ailleurs, dans notre tentative d'équilibrer le discours textuel et le discours corporel, nous avons proposé une structure en alternance, de même que l'élaboration d'un vocabulaire gestuel précis et indépendant, que nous voulions aussi riche que le texte de Rostand, tout en offrant un contraste appréciable. De même, les deux discours devaient dessiner des parcours distincts ; en général, l'un officiel, et l'autre révélateur de l'intériorité des personnages.

Enfin, suivant le modèle d'Edmond Rostand, nous nous sommes réapproprié les personnages et l'histoire de *Cyrano de Bergerac*, d'abord par le collage que nous en avons fait, mais aussi en confrontant ces éléments avec des concepts, des procédés, et surtout avec les voies de la danse-théâtre et de la danse contemporaine, créant des contrepoints avec le texte et encourageant la plurivocité. La place ainsi donnée à l'univers particulier proposé par la mise en scène a pu permettre de tendre vers une œuvre qui toucherait chaque spectateur de façon différente et personnelle, à la fois par les images des mots et par la poésie des corps.

APPENDICE

LES LARMES ET LE SANG COLLAGE D'APRES *CYRANO DE BERGERAC*

créé pour la première fois le 11 février 2010
au studio d'essai Claude-Gauvreau
de l'École supérieure de théâtre

Distribution

Cyrano :	Carl Veilleux
Roxane :	Audrey Rancourt-Lessard
Christian :	Frédéric Belzile

Séquence I – Coup de foudre¹²

CHRISTIAN, ROXANE

Scène I – Rendez-vous matinal

CYRANO, ROXANE

CYRANO

Que l'instant entre tous les instants soit béni,
Où, cessant d'oublier qu'humblement je respire
Vous venez jusqu'ici pour me dire... me dire ?...

ROXANE

Mais tout d'abord merci, car ce drôle, ce fat
Qu'au brave jeu d'épée, hier, vous avez fait mat,
C'est lui qu'un grand seigneur... épris de moi...

CYRANO

De Guiche ?

ROXANE

Cherchait à m'imposer... comme mari...

CYRANO

Postiche ?

Saluant.

Je me suis donc battu, madame, et c'est tant mieux,
Non pas pour mon vilain nez, mais bien pour vos beaux yeux.

ROXANE

Puis... je voulais... Mais l'aveu que je viens faire,
Il faut que je revoie en vous le... presque frère,
Avec qui je jouais, dans le parc – près du lac !

CYRANO

Oui... Vous veniez tous les étés à Bergerac !...

¹² Les séquences I, III, IV, VIII et IX sont sans paroles, sur musique.

ROXANE

Les roseaux fournissaient le bois de vos épées...

CYRANO

Et les maïs, les cheveux blonds pour vos poupées !

ROXANE

C'était le temps des jeux...

CYRANO

Des mûrons aigrettes...

ROXANE

Le temps où vous faisiez tout ce que je voulais !...

CYRANO

Roxane, en jupons courts, s'appelait Madeleine...

ROXANE

J'étais jolie, alors ?

CYRANO

Vous n'étiez pas vilaine.

ROXANE

Parfois, la main en sang de quelque grimpement,
Vous accouriez ! – Alors, jouant à la maman,
Je disais d'une voix qui tâchait d'être dure :

Elle lui prend la main.

« Qu'est-ce que c'est encore que cette égratignure ? »

Elle s'arrête stupéfaite.

Oh ! C'est trop fort ! Et celle-ci !

Cyrano veut retirer sa main.

Non ! Montrez-la !

Hein ? à votre âge encor ! – Où t'es-tu fait cela ?

CYRANO

En jouant, du côté de la porte de Nesle.

ROXANE.

Donnez !

CYRANO

Si gentiment ! Si gaiement maternelle !

ROXANE

Et, dites-moi, – pendant que j'ôte un peu le sang, –
Ils étaient contre vous ?

CYRANO

Oh ! pas tout à fait cent.

ROXANE

Racontez !

CYRANO

Non. Laissez. Mais vous, dites la chose
Que vous n'osiez tantôt me dire...

ROXANE, *sans quitter sa main.*

A présent j'ose,

Car le passé m'encouragea de son parfum !

Oui, j'ose maintenant. Voilà. J'aime quelqu'un.¹³

CYRANO

Séquence II – Poursuite¹⁴

Ah !...

ROXANE

Qui ne le sait pas d'ailleurs.

CYRANO

Ah !...

ROXANE

Pas encore.

CYRANO

Ah !...

ROXANE

Mais qui va bientôt le savoir, s'il l'ignore.

CYRANO

Ah !...

ROXANE

Un pauvre garçon qui jusqu'ici m'aima
Timidement, de loin, sans oser le dire...

¹³ Surligné : silence des corps.

¹⁴ Les séquences II, V et VII, III' et VIIIa sont en coïncidence avec le texte.

CYRANO

Ah !...

ROXANE

Laissez-moi votre main, voyons, elle a la fièvre. –
Mais moi j'ai vu trembler les aveux sur sa lèvre.

CYRANO

Ah !...

ROXANE.

Et figurez-vous, tenez, que, justement
Oui, mon cousin, il sert dans votre régiment !

CYRANO

Ah !...

ROXANE

Puisqu'il est cadet dans votre compagnie !

CYRANO

Ah !...

ROXANE

Il a sur son front de l'esprit, du génie,
Il est fier, noble, jeune, intrépide, beau...

CYRANO, *tout pâle.*

Beau !

_____ (*fin s. II*)

ROXANE

Quoi ? Qu'avez-vous ?

CYRANO

Moi, rien... C'est... c'est...

Il montre sa main, avec un sourire.

C'est ce bobo.

ROXANE

Enfin, je l'aime. Il faut d'ailleurs que je vous die
Que je ne l'ai jamais vu qu'à la Comédie...

CYRANO

Vous ne vous êtes donc pas parlé ?

ROXANE

Nos yeux seuls.

CYRANO

Mais comment savez-vous, alors ?

ROXANE

Sous les tilleuls

De la place Royale, on cause... Des bavardes
M'ont renseignée...

CYRANO

Il est cadet ?

ROXANE

Cadet aux gardes.

CYRANO

Son nom ?

ROXANE

Baron Christian de Neuville.

CYRANO

Hein ?

Il n'est pas aux cadets.

ROXANE

Si, depuis ce matin :

Capitaine Carbon de Castel-Jaloux.

CYRANO

Vite,

Vite, on lance son cœur !... Mais ma pauvre petite...

...Ma pauvre enfant, vous qui n'aimez que beau langage,

Bel esprit, – si c'était un profane, un sauvage.

ROXANE

Non, il a les cheveux d'un héros de d'Urfé !

CYRANO

S'il était aussi maldisant que bien coiffé !

ROXANE

Non, tous les mots qu'il dit sont fins, je le devine !

CYRANO

Oui, tous les mots sont fins quand la moustache est fine.

– Mais si c'était un sot !...

ROXANE

Eh bien ! j'en mourrais, là !

CYRANO, *après un temps.*

Vous m'avez fait venir pour me dire cela ?

Je n'en sens pas très bien l'utilité, madame.

ROXANE

Ah, c'est que quelqu'un hier m'a mis la mort dans l'âme,
Et me disant que tous, vous êtes tous Gascons
Dans votre compagnie...

CYRANO

Et que nous provoquons

Tous les blancs-becs qui, par faveur, se font admettre

Parmi les purs Gascons que nous sommes, sans l'être ?

C'est ce qu'on vous a dit ?

ROXANE

Et vous pensez si j'ai

Tremblé pour lui !

CYRANO, *entre ses dents.*

Non sans raison !

ROXANE

Mais j'ai songé

Lorsque invincible et grand, hier, vous nous apparûtes,

Châtiant ce coquin, tenant tête à ces brutes, –

J'ai songé : s'il voulait, lui que tous ils craindront...

CYRANO

C'est bien, je défendrai votre petit baron.

ROXANE

Oh, n'est-ce pas que vous allez me le défendre ?

J'ai toujours eu pour vous une amitié si tendre.

CYRANO

Oui, oui.

ROXANE.

Vous serez son ami ?

CYRANO

Je le serai.

ROXANE
Et jamais il n'aura de duel ?

CYRANO
C'est juré.

ROXANE
Oh ! je vous aime bien. Il faut que je m'en aille.
Mais vous ne m'avez pas raconté la bataille
De cette nuit. Vraiment ce dut être inouï !...
– Dites-lui qu'il m'écrive.
Oh ! je vous aime !

CYRANO
Oui, oui.

ROXANE
Cent hommes contre vous ? Allons, adieu. – Nous sommes
De grands amis !

CYRANO
Oui, oui.

ROXANE
Qu'il m'écrive ! – Cent hommes ! –
Vous me direz plus tard. Maintenant, je ne puis.
Cent hommes ! Quel courage !
Elle sort.

CYRANO
Oh ! j'ai fait mieux depuis.

Scène II – Le Récit

CYRANO, CHRISTIAN DE NEUVILLETTE

[CHRISTIAN]
Le récit du combat ! Son récit !

CYRANO
Mon récit ?...
Eh bien ! donc je marchais tout seul, à leur rencontre.

La lune, dans le ciel, luisait comme une montre,
 Quand soudain, je ne sais quel soigneux horloger
 Sur le boîtier d'argent de cette montre ronde,
 Il se fit une nuit la plus noire du monde,
 Et les quais n'étant pas du tout illuminés,
 Mordious ! on n'y voyait pas plus loin...

CHRISTIAN

Que son nez.

Silence.

[...]

Le baron de Neuvil...

CYRANO, *vivement, s'arrêtant.*

Ah ! c'est bien...

Il pâlit, rougit, a encore un mouvement pour se jeter sur Christian.

Je...

Puis, il se domine, et dit d'une voix sourde.

Très bien...

Il reprend.

Je disais donc...

Avec un éclat de rage dans la voix.

Mordious !...

Il continue d'un ton naturel.

que l'on n'y voyait rien.

Et je marchais, songeant que pour un gueux fort mince
 J'allais mécontenter quelque grand, quelque prince,
 Qui m'aurait sûrement...

CHRISTIAN

Dans le nez...

CYRANO, *d'une voix étranglée*

Une dent, —

Qui m'aurait une dent... et qu'en somme, imprudent,
 J'allais fourrer...

CHRISTIAN

Le nez...

CYRANO

Le doigt... entre l'écorce

Et l'arbre, car ce grand pouvait être de force
 A me faire donner...

CHRISTIAN
Sur le nez...

CYRANO
Sur les doigts.
-- Mais j'ajoutai : Marche, Gascon, fais ce que dois !
Va, Cyrano ! Et ce disant, je me hasarde,
Quand, dans l'ombre, quelqu'un me porte...

CHRISTIAN
Une nasarde.

CYRANO
Je la pare et soudain me trouve...

CHRISTIAN
Nez à nez...

CYRANO
Ventre-Saint-Gris !
avec cent braillards avinés
Qui puaient...

CHRISTIAN
A plein nez...

CYRANO, *blême et souriant.*
L'oignon et la litharge !
Je bondis, front baissé...

CHRISTIAN
Nez au vent !

CYRANO
et je charge !
J'en estomaque deux ! J'en empale un tout vif !
Quelqu'un m'ajuste : Paf ! et je riposte...

CHRISTIAN
Pif !

Cyrano [repousse les chaises violemment] et [ils] restent face à face, et se regardent un moment.

Scène III – Le Plan
CYRANO, CHRISTIAN

CHRISTIAN
Monsieur...

CYRANO
Brave.

CHRISTIAN
Ah çà ! mais !...

CYRANO
Très brave. Je préfère.

CHRISTIAN
Me direz-vous ?...

CYRANO
Embrasse-moi. Je suis son frère.

CHRISTIAN
De qui ?

CYRANO
Mais d'elle !

CHRISTIAN
Hein ?...

CYRANO
Mais de Roxane !

CHRISTIAN, *courant à lui.*
Ciel !

Vous, son frère ?

CYRANO
Ou tout comme : un cousin fraternel.

CHRISTIAN
Elle vous a ?...

CYRANO
Tout dit !

CHRISTIAN
M'aime-t-elle ?

CYRANO
Peut-être !

CHRISTIAN
Comme je suis heureux, Monsieur, de vous connaître !

CYRANO
Voilà ce qui s'appelle un sentiment soudain.

CHRISTIAN
Pardonnez-moi...

CYRANO, *le regardant.*
C'est vrai qu'il est beau, le gredin !

CHRISTIAN
Si vous saviez, Monsieur, comme je vous admire !

CYRANO
Mais tous ces nez que vous m'avez...

CHRISTIAN
Je les retire !

CYRANO
Roxane attend ce soir une lettre...

CHRISTIAN
Hélas !

CYRANO
Quoi !

CHRISTIAN
C'est me perdre que de cesser de rester coi !

CYRANO
Comment ?

CHRISTIAN
Las ! je suis sot à m'en tuer de honte !

CYRANO

Mais non, tu ne l'es pas puisque tu t'en rends compte.
D'ailleurs, tu ne m'as pas attaqué comme un sot.

CHRISTIAN

Bah ! on trouve des mots quand on monte à l'assaut !
Oui, j'ai certain esprit facile et militaire,
Mais je ne sais, devant les femmes, que me taire.
Oh ! leurs yeux, quand je passe, ont pour moi des bontés...

CYRANO

Leurs cœurs n'en ont-ils plus quand vous vous arrêtez ?

CHRISTIAN

Non ! car je suis de ceux, -- je le sais... et je tremble ! --
Qui ne savent parler d'amour.

CYRANO

Tiens !... Il me semble
Que si l'ont eût pris soin de me mieux modeler,
J'aurais été de ceux qui savent en parler.

CHRISTIAN

Oh ! pouvoir exprimer les choses avec grâce !

CYRANO

Etre un joli petit mousquetaire qui passe !

CHRISTIAN

Roxane est précieuse et sûrement je vais
Désillusionner Roxane !

CYRANO, *regardant Christian*

Si j'avais
Pour exprimer mon âme un pareil interprète !

CHRISTIAN, *avec désespoir.*

Il me faudrait de l'éloquence !

CYRANO, *brusquement.*

Je t'en prête !
Toi, du charme physique et vainqueur, prête-m'en :
Et faisons à nous deux un héros de roman !

CHRISTIAN

Quoi ?

CYRANO

Te sentirais-tu de répéter les choses
Que chaque jour je t'apprendrais ?...

CHRISTIAN

Tu me proposes ?...

CYRANO

Roxane n'aura pas de désillusions !
Dis, veux-tu qu'à nous deux nous la séduisions ?
Veux-tu sentir passer, de mon pourpoint de buffle
Dans ton pourpoint brodé, l'âme que je t'insuffle ?...

CHRISTIAN

Mais, Cyrano !...

CYRANO

Christian, veux-tu ?

CHRISTIAN

Tu me fais peur !

CYRANO

Puisque tu crains, tout seul, de refroidir son cœur,
Veux-tu que nous fassions – et bientôt tu l'embrases ! –
Collaborer un peu tes lèvres et mes phrases ?...

CHRISTIAN

Tes yeux brillent !...

CYRANO

Veux-tu ?...

CHRISTIAN

Quoi ! cela te ferait

Tant de plaisir ?...

CYRANO, *avec enivrement.*

Cela...

Se reprenant, et en artiste.

Cela m'amuserait !

C'est une expérience à tenter un poète.
Veux-tu me compléter et que je te complète ?
Tu marcheras, j'irai dans l'ombre à ton côté :
Je serai ton esprit, tu seras ma beauté.

CHRISTIAN

Mais la lettre qu'il faut, au plus tôt, lui remettre !
Je ne pourrai jamais...

CYRANO, *sortant de son pourpoint la lettre qu'il a écrite.*
Tiens, la voilà, ta lettre !

CHRISTIAN

Comment ?

CYRANO

Hormis l'adresse, il n'y manque plus rien.

CHRISTIAN

Je...

CYRANO

Tu peux l'envoyer. Sois tranquille. Elle est bien.

CHRISTIAN

Vous aviez ?...

CYRANO

Nous avons toujours, nous, dans nos poches,
Des épîtres à des Chloris... de nos caboches,
Car nous sommes ceux-là qui pour amante n'ont
Que du rêve soufflé dans la bulle d'un nom !...
Prends, et tu changeras en vérités ces feintes ;
Je lançais au hasard ces aveux et ces plaintes :
Tu verras se poser tous ces oiseaux errants.
Tu verras que je fus dans cette lettre – prends ! –
D'autant plus éloquent que j'étais moins sincère !
– Prends donc, et finissons !

CHRISTIAN

N'est-il pas nécessaire
De changer quelques mots ? Écris en divaguant,
Ira-t-elle à Roxane ?

CYRANO

Elle ira comme un gant !

CHRISTIAN

Mais...

CYRANO

La crédulité de l'amour-propre est telle,
Que Roxane croira que c'est écrit pour elle !

CHRISTIAN

Ami !

Séquence III – Lutte

CYRANO, CHRISTIAN DE NEUVILLETTE

Scène IV – Chut !

ROXANE, CYRANO

ROXANE.

Si Christian vient, comme je le présume,
Qu'il m'attende!

CYRANO, *vivement.*

Ah!...

Elle se retourne.

Sur quoi, selon votre coutume,
Comptez-vous aujourd'hui l'interroger?

ROXANE.

Sur...

CYRANO, *vivement.*

Sur?

ROXANE.

Mais vous serez muet là-dessus?

CYRANO.

Comme un mur.

ROXANE.

Sur rien! Je vais lui dire : Allez! Partez sans bride!
Improvisez. Parlez d'amour. Soyez splendide!

CYRANO, *souriant.*

Bon.

ROXANE.
Chut!...

CYRANO.
Chut!...

ROXANE.
Pas un mot!

CYRANO, *la saluant*.
En vous remerciant!

ROXANE.
Il se préparerait!...

CYRANO.
Diable, non!...

TOUS LES DEUX, *ensemble*.
Chut!...

[*Temps.*]

CYRANO, *appelant*.
Christian.

Scène V – Tentative d'autonomie
CYRANO, CHRISTIAN

CYRANO, *vite à Christian*.
Je sais tout ce qu'il faut. Prépare ta mémoire.
Voici l'occasion de se couvrir de gloire.
Ne perdons pas de temps. Ne prends pas l'air grognon.
Vite, rentrons chez toi, je vais t'apprendre...

CHRISTIAN.
Non!

CYRANO.
Hein?

CHRISTIAN.
Non! J'attends Roxane ici.

CYRANO.

De quel vertige

Es-tu frappé? Viens vite apprendre...

CHRISTIAN.

Non, te dis-je!

Je suis las d'emprunter mes lettres, mes discours,

Et de jouer ce rôle, et de trembler toujours!

C'était bon au début! Mais je sens qu'elle m'aime!

Merci. Je n'ai plus peur. Je vais parler moi-même.

CYRANO.

Ouais!

CHRISTIAN.

Et qui te dit que je ne saurai pas?

Je ne suis pas si bête, à la fin! Tu verras!

Mais, mon cher, tes leçons m'ont été profitables.

Je saurai parler seul! Et, de par tous les diables,

Je saurai bien toujours la prendre dans mes bras!

Apercevant Roxane, qui ressort de chez Clomire.

C'est elle! Cyrano, non, ne me quitte pas!

Séquence IV – Pulsions

CHRISTIAN, ROXANE

Scène VI – Le Brouet

CHRISTIAN, ROXANE

ROXANE.

Urimédonte... Adieu!...

[...] Roxane voit Christian.

C'est vous!

Le soir descend.

Attendez. Ils sont loin. L'air est doux. Nul passant.

Asseyons-nous. Parlez. J'écoute.

CHRISTIAN *s'assied près d'elle. Un silence.*

Je vous aime.

ROXANE, *fermant les yeux.*

Oui, parlez-moi d'amour.

CHRISTIAN.
Je t'aime.

ROXANE.
C'est le thème.
Brodez, brodez.

CHRISTIAN.
Je vous...

ROXANE.
Brodez!

CHRISTIAN.
Je t'aime tant.

ROXANE.
Sans doute. Et puis?

CHRISTIAN.
Et puis... je serais si content
Si vous m'aimiez! – Dis-moi, Roxane, que tu m'aimes!

ROXANE, *avec une moue*.
Vous m'offrez du brouet quand j'espérais des crèmes!
Dites un peu comment vous m'aimez?

CHRISTIAN.
Mais... beaucoup.

ROXANE.
Oh!... Délabyrinthez vos sentiments!

CHRISTIAN, *qui s'est rapproché et dévore des yeux la nuque blonde*.
Ton cou !
Je voudrais l'embrasser !...

ROXANE.
Christian.

CHRISTIAN.
Je t'aime !

ROXANE.
Encore !

CHRISTIAN, *vivement*.

Non je ne t'aime pas !

ROXANE
C'est heureux !

CHRISTIAN.
Je t'adore !

ROXANE
Oh !

CHRISTIAN.
Oui... je deviens sot !

ROXANE, *sèchement*.
Et cela me déplaît !
Comme il me déplairait que vous devinssiez laid.

CHRISTIAN.
Mais...

ROXANE.
Allez rassembler votre éloquence en fuite !

CHRISTIAN.
Je...

ROXANE.
Vous m'aimez, je sais. Adieu.
CHRISTIAN.

Pas tout de suite !
Je vous dirai...

ROXANE
Que vous m'adorez... oui, je sais.
Non ! non ! Allez-vous-en !

CHRISTIAN.
Mais je...

CYRANO, *qui depuis un moment est rentré sans être vu*.
C'est un succès.

Scène VII – Au secours !

CHRISTIAN, CYRANO

CHRISTIAN.

Au secours !

CYRANO.

Non, Monsieur.

CHRISTIAN.

Je meurs si je ne rentre

En grâce, à l'instant même...

CYRANO.

Et comment puis-je, diantre !

Vous faire, à l'instant même, apprendre ?...

CHRISTIAN.

Oh ! là, tiens, vois !

[La chaise sur le tréteau] s'est éclairée.

CYRANO, ému.

Sa fenêtre !

CHRISTIAN, criant.

Je vais mourir !

CYRANO.

Baissez la voix !

CHRISTIAN, tout bas.

Mourir !...

CYRANO.

La nuit est noire...

CHRISTIAN.

Eh bien ?

CYRANO.

C'est réparable !

Vous ne méritez pas... Mets-toi là, misérable !

Là, devant le balcon ! Je me mettrai dessous,

Et je te soufflerai tes mots.

CHRISTIAN.
Mais...

Appelle-la !
CYRANO.
Taisez-vous !

CHRISTIAN.
Roxane !

CYRANO
Attends ! Quelques cailloux.

Scène VIII – Le Balcon
ROXANE, CHRISTIAN, CYRANO

Qui donc m'appelle ?
ROXANE

CHRISTIAN.
Moi.

ROXANE.
Qui moi ?

CHRISTIAN.
Christian.

ROXANE, *avec dédain.*
C'est vous ?

CHRISTIAN.
Je voudrais vous parler.

CYRANO, *à Christian.*
Bien, bien, presque à voix basse.

ROXANE.
Non ! Vous parlez trop mal. Allez-vous-en !

CHRISTIAN.
De grâce !

ROXANE.
Non ! Vous ne m'aimez plus !

CHRISTIAN, *à qui Cyrano souffle ses mots.*
M'accuser, justes dieux !
De n'aimer plus... quand... j'aime plus !

ROXANE.
Tiens, mais c'est mieux !

CHRISTIAN, *même jeu.*
L'amour grandit bercé dans mon âme inquiète.
Que ce... cruel marmot prit pour... barcelonnette !

ROXANE.
C'est mieux ! Mais puisqu'il est cruel, vous fûtes sot
De ne pas, cet amour, l'étouffer au berceau !

CHRISTIAN, *même jeu.*
Aussi l'ai-je tenté, mais... tentative nulle :
Ce... nouveau-né, Madame, est un petit... Hercule.

ROXANE.
C'est mieux !

CHRISTIAN, *même jeu.*
De sorte qu'il... strangula comme rien...
Les deux serpents... Orgueil et... Doute.

ROXANE.
Ah ! c'est très bien.
Mais pourquoi parlez-vous de façon peu hâtive ?
Auriez-vous donc la goutte à l'imaginative ?

CYRANO, *se glissant à la place de Christian.*
Chut ! Cela devient trop difficile !

ROXANE.
Aujourd'hui...
Vos mots sont hésitants. Pourquoi ?

CYRANO, *parlant à mi-voix, comme Christian.*
C'est qu'il fait nuit,
Dans cette ombre, à tâtons, ils cherchent votre oreille.

ROXANE.

Les miens n'éprouvent pas difficulté pareille.

CYRANO.

Ils trouvent tout de suite ? Oh ! cela va de soi,
Puisque c'est dans mon cœur, eux, que je les reçois :
Or, moi, j'ai le cœur grand, vous, l'oreille petite.
D'ailleurs vos mots à vous descendent : ils vont vite,
Les miens montent, Madame : il leur faut plus de temps !

ROXANE.

Mais ils montent bien mieux depuis quelques instants.

CYRANO.

De cette gymnastique, ils ont pris l'habitude !

ROXANE.

Je vous parle, en effet, d'une vraie altitude !

CYRANO.

Certe, et vous me tueriez si de cette hauteur
Vous me laissez tomber un mot dur sur le cœur !

ROXANE, *avec un mouvement.*

Je descends !

CYRANO, *vivement.*

Non !

ROXANE

Grimpez sur le banc, alors, vite !

CYRANO

Non !

ROXANE.

Comment... non ?

CYRANO, *que l'émotion gagne de plus en plus.*

Laissez un peu que l'on profite...

De cette occasion qui s'offre... de pouvoir
Se parler doucement sans se voir.

ROXANE.

Sans se voir ?

CYRANO.

Mais oui, c'est adorable. On se devine à peine.
 Vous voyez la noirceur d'un long manteau qui traîne.
 J'aperçois la blancheur d'une robe d'été :
 Moi je ne suis qu'une ombre, et vous qu'une clarté !
 Vous ignorez pour moi ce que sont ces minutes !
 Si quelquefois je fus éloquent...

ROXANE.

Vous le fûtes !

CYRANO.

Mon langage jamais jusqu'ici n'est sorti
 De mon vrai cœur...

ROXANE.

Pourquoi ?

CYRANO.

Parce que... jusqu'ici

Je parlais à travers...

ROXANE.

Quoi ?

CYRANO.

... le vertige où tremble

Quiconque est sous vos yeux !... Mais, ce soir, il me semble...
 Que je vais vous parler pour la première fois !

ROXANE.

C'est vrai que vous avez une tout autre voix.

CYRANO, *se rapprochant avec fièvre.*

Oui, tout autre, car dans la nuit qui me protège
 J'ose être enfin moi-même, et j'ose...

Il s'arrête et, avec égarement.

Où en étais-je ?

Je ne sais... tout ceci, – pardonnez mon émoi, –
 C'est si délicieux... C'est si nouveau pour moi !

ROXANE.

Si nouveau ?

CYRANO, *bouleversé, et essayant toujours de rattraper ses mots.*

Si nouveau... mais oui... d'être sincère :

La peur d'être raillé, toujours au cœur me serre...

ROXANE.

Raillé de quoi ?

CYRANO.

Mais de... d'un élan !... Oui, mon cœur,
Toujours, de mon esprit s'habille, par pudeur :
Je pars pour décrocher l'étoile, et je m'arrête
Par peur du ridicule, à cueillir la fleurette !

ROXANE.

La fleurette a du bon.

CYRANO.

Ce soir, dédaignons-la !

ROXANE.

Vous ne m'aviez jamais parlé comme cela !

CYRANO.

Ah ! si, loin des carquois, des torches et des flèches,
On se sauvait un peu vers des choses... plus fraîches !
Au lieu de boire goutte à goutte, en un mignon
Dé à coudre d'or fin, l'eau fade du Lignon,
Si l'on tentait de voir comment l'âme s'abreuve
En buvant largement à même le grand fleuve !

ROXANE.

Mais l'esprit ?...

CYRANO.

J'en ai fait pour vous faire rester
D'abord, mais maintenant ce serait insulter
Cette nuit, ces parfums, cette heure, la Nature,
Que de parler comme un billet doux de Voiture !
Laissons, d'un seul regard de ses astres, le ciel
Nous désarmer de tout notre artificiel :
Je crains tant que parmi notre alchimie exquise
Le vrai du sentiment ne se volatilise,
Que l'âme ne se vide à ces passe-temps vains,
Et que le fin du fin ne soit la fin des fins !

ROXANE.

Mais l'esprit ?...

CYRANO.

Je le hais, dans l'amour ! C'est un crime,
Lorsqu'on aime, de trop prolonger cette escrime !
Le moment vient d'ailleurs inévitablement,
– Et je plains ceux pour qui ne vient pas ce moment !
Où nous sentons qu'en nous un amour noble existe
Que chaque joli mot que nous disons rend triste !

ROXANE.

Eh bien ! si ce moment est venu pour nous deux,
Quels mots me direz-vous ?

CYRANO.

Tous ceux, tous ceux, tous ceux
Qui me viendront, je vais vous les jeter, en touffe,
Sans les mettre en bouquets : je vous aime, j'étouffe,
Je t'aime, je suis fou, je n'en peux plus, c'est trop :
Ton nom est dans mon cœur comme dans un grelot,
Et comme tout le temps, Roxane, je frissonne,
Tout le temps, le grelot s'agite, et le nom sonne !
De toi, je me souviens de tout, j'ai tout aimé :
Je sais que l'an dernier, un jour, le douze mai,
Pour sortir le matin tu changeas de coiffure !
J'ai tellement pris pour clarté ta chevelure
Que, comme lorsqu'on a trop fixé le soleil,
On voit sur tout chose ensuite un rond vermeil,
Sur tout, quand j'ai quitté les feux dont tu m'inondes,
Mon regard ébloui pose des taches blondes !

Séquence V – Phantasme

ROXANE, *d'une voix troublée.*

Oui, c'est bien de l'amour...

CYRANO.

Certes, ce sentiment
Qui m'envahit, terrible et jaloux, c'est vraiment
De l'amour, il en a toute la fureur triste !
De l'amour, – et pourtant il n'est pas égoïste !
Ah ! que pour ton bonheur je donnerais le mien,
Quand même tu devrais n'en savoir jamais rien,
S'il se pouvait, parfois, que de loin, j'entendisse
Rire un peu le bonheur né de mon sacrifice !
– Chaque regard de toi suscite une vertu
Nouvelle, une vaillance en moi ! Commences-tu
A comprendre, à présent ? Voyons, te rends-tu compte ?
Sens-tu mon âme, un peu, dans cette ombre, qui monte ?
Oh ! mais vraiment, ce soir, c'est trop beau, c'est trop doux !

Je vous dis tout cela, vous m'écoutez, moi, vous !
 C'est trop ! Dans mon espoir même le moins modeste,
 Je n'ai jamais espéré tant ! Il ne me reste
 Qu'à mourir maintenant ! C'est à cause des mots
 Que je dis qu'elle tremble entre les bleus rameaux !
 Car vous tremblez, comme une feuille entre les feuilles !
 Car tu trembles ! car j'ai senti, que tu le veuilles
 Ou non, le tremblement adoré de ta main
 Descendre tout le long des branches du jasmin !

ROXANE.

Oui, je tremble, et je pleure, et je t'aime, et suis tienne !
 Et tu m'as enivrée !

CYRANO.

Alors, que la mort vienne !
 Cette ivresse, c'est moi, moi, qui l'ai su causer !
 Je ne demande plus qu'une chose...

CHRISTIAN.

Un baiser !

_____ (*fin s. V*)

ROXANE

Hein ?

CYRANO.

Oh !

ROXANE.

Vous demandez ?

CYRANO.

Oui... je...

A Christian.

Tu vas trop vite.

CHRISTIAN.

Puisqu'elle est si troublée, il faut que j'en profite !

CYRANO, *à Roxane.*

Oui, je... j'ai demandé, c'est vrai... mais justes cieux !
 Je comprends que je fus bien trop audacieux.

ROXANE, *un peu déçue.*

Vous n'insistez pas plus que cela ?

CYRANO.

Si ! j'insiste...

Sans insister !... Oui, oui ! votre pudeur s'attriste !

Eh bien ! mais, ce baiser... ne me l'accordez pas !

CHRISTIAN, à *Cyrano*.

Pourquoi ?

CYRANO.

Tais-toi, Christian !

ROXANE

Que dites-vous tout bas ?

Scène IX – Parenthèse

CYRANO, CHRISTIAN

CHRISTIAN.

Obtiens-moi ce baiser !

CYRANO.

Non !

CHRISTIAN.

Tôt ou tard...

CYRANO.

C'est vrai !

Il viendra, ce moment de vertige enivré

Où vos bouches iront l'une vers l'autre, à cause

De ta moustache blonde et de sa lèvre rose !

A lui-même.

J'aime mieux que ce soit à cause de...

Scène X – Le Baiser

CYRANO, CHRISTIAN, ROXANE

ROXANE

C'est vous ?

Nous parlions de... de... d'un...

CYRANO.

Baiser. Le mot est doux !

Je ne vois pas pourquoi votre lèvre ne l'ose ;
S'il la brûle déjà, que sera-ce la chose ?
Ne vous en faites pas un épouvantement :
N'avez-vous pas tantôt, presque insensiblement,
Quitté le badinage et glissé sans alarmes
Du sourire au soupir, et du soupir aux larmes ?
Glissez encore un peu d'insensible façon :
Des larmes au baiser il n'y a qu'un frisson !

ROXANE.

Taisez-vous !

CYRANO.

Un baiser, mais à tout prendre, qu'est-ce ?
Un serment fait d'un peu plus près, une promesse
Plus précise, un aveu qu'on veut se confirmer,
Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer ;
C'est un secret qui prend la bouche pour oreille,
Un instant d'infini qui fait un bruit d'abeille,
Une communion ayant un goût de fleur,
Une façon d'un peu se respirer le cœur,
Et d'un peu se goûter, au bord des lèvres, l'âme !

ROXANE.

Taisez-vous !

CYRANO.

Un baiser, c'est si noble, Madame,
Que la reine de France, au plus heureux des lords,
En a laissé prendre un, la reine même !

ROXANE.

Alors !

CYRANO, *s'exaltant*.

J'eus comme Buckingham des souffrances muettes,
J'adore comme lui la reine que vous êtes,
Comme lui je suis triste fidèle...

ROXANE.

Et tu es

Beau comme lui !

CYRANO, *à part, dégrisé.*
C'est vrai, je suis beau, j'oubliais !

ROXANE.
Eh bien ! montez cueillir cette fleur sans pareille...

CYRANO
Monte !

ROXANE.
Ce goût de cœur...

CYRANO.
Monte !

ROXANE.
Ce bruit d'abeille...

CYRANO.
Monte !

CHRISTIAN, *hésitant.*
Mais il me semble, à présent, que c'est mal.

ROXANE.
Cet instant d'infini !...

CYRANO
Monte donc, animal !

Christian s'élance.

CHRISTIAN.
Ah ! Roxane !

CYRANO.
Aïe ! au cœur, quel pincement bizarre !
– Baiser, festin d'amour dont je suis le Lazare !
Il me vient de cette ombre une miette de toi, --
Mais oui, je sens un peu mon cœur qui te reçoit,
Puisque sur cette lèvre où Roxane se leurre
Elle baise les mots que j'ai dits tout à l'heure !

Séquence VI – (VI.I : Noces / VI.II : Départ)
CYRANO, CHRISTIAN, ROXANE

[Pluie de lettres sur Roxane]

Scène XI – Les Lettres
CHRISTIAN, CYRANO

CYRANO.
Dans le cas où Roxane...

CHRISTIAN.
Eh bien?

CYRANO.
Te parlerait
Des lettres?...

CHRISTIAN.
Oui, je sais!...

CYRANO.
Ne fais pas la sottise
De t'étonner...

CHRISTIAN.
De quoi?

CYRANO.
Il faut que je te dise!...
Oh! Mon Dieu, c'est tout simple, et j'y pense aujourd'hui
En la voyant. Tu lui...

CHRISTIAN.
Parle vite!

CYRANO.
Tu lui...
As écrit plus souvent que tu ne crois.

CHRISTIAN.

Hein?

CYRANO.

Dame!

Je m'en étais chargé : j'interprétais ta flamme!
J'écrivais quelques fois sans te dire : j'écris!

CHRISTIAN.

Ah!

CYRANO.

C'est tout simple!

CHRISTIAN.

Mais comment t'y es-tu pris,
Depuis qu'on est bloqué pour?...

CYRANO.

Oh!... avant l'aurore

Je pouvais traverser...

CHRISTIAN

Ah! C'est tout simple encore?
Et qu'ai-je écrit de fois par semaine? Deux? Trois?...
Quatre?

CYRANO.

Plus.

CHRISTIAN.

Tous les jours?

CYRANO.

Oui, tous les jours. Deux fois.

CHRISTIAN, *violemment*.

Et cela t'enivrait, et l'ivresse était telle
Que tu bravais la mort...

CYRANO, *voyant Roxane qui revient*.

Tais-toi! Pas devant elle!

Scène XII – La Déclaration de Roxane

CHRISTIAN, ROXANE

ROXANE, *courant à Christian.*

Et maintenant, Christian!...

CHRISTIAN

Et maintenant, dis-moi

Pourquoi, par ces chemins effroyables, pourquoi
À travers tous ces rangs de soudards et de reîtres,
Tu m'as rejoint ici?

ROXANE.

C'est à cause des lettres!

CHRISTIAN.

Tu dis?

ROXANE.

Tant pis pour vous si je cours ces dangers!
Ce sont vos lettres qui m'ont grisée! Ah! Songez
Combien depuis un mois vous m'en avez écrites,
Et plus belles toujours!

CHRISTIAN.

Quoi! Pour quelques petites

Lettres d'amour...

ROXANE.

Tais-toi! Tu ne peux pas savoir!
Mon Dieu, je t'adorais, c'est vrai, depuis qu'un soir,
D'une voix que je t'ignorais, sous ma fenêtre,
Ton âme commença de se faire connaître...
Eh bien! Tes lettres, c'est vois-tu, depuis un mois,
Comme si tout le temps, je l'entendais, ta voix
De ce soir-là, si tendre, et qui vous enveloppe!
Tant pis pour toi, j'accours. La sage Pénélope
Ne fût pas demeurée à broder sous son toit,
Si le Seigneur Ulysse eût écrit comme toi;
Mais pour le joindre, elle eût, aussi folle qu'Hélène,
Envoyé promener ses pelotons de laine!...

CHRISTIAN.

Mais...

ROXANE.

Je lisais, je relisais, je défaillais,
J'étais à toi. Chacun de ces petits feuillets
Était comme un pétale envolé de ton âme.
On sent, à chaque mot de ces lettres de flamme,
L'amour, puissant, sincère...

CHRISTIAN.

Ah! Sincère et puissant?

Cela se sent, Roxane?...

ROXANE.

Oh! Si cela se sent!

CHRISTIAN.

Et vous venez?

ROXANE.

Je viens – ô mon Christian, mon maître!
Vous me relèveriez si je voulais me mettre
À vos genoux, c'est donc mon âme que j'y mets,
Et vous ne pourrez plus la relever jamais! –
Je viens te demander pardon (et c'est bien l'heure
De demander pardon, puisqu'il se peut qu'on meure!)
De t'avoir fait d'abord, dans ma frivolité,
L'insulte de t'aimer pour ta seule beauté!

CHRISTIAN, *avec épouvante.*

Ah! Roxane!

ROXANE.

Et plus tard, mon ami, moins frivole,
– Oiseau qui saute avant tout à fait qu'il s'envole –
Ta beauté m'arrêtant, ton âme m'entraînant,
Je t'aimais pour les deux ensemble!...

CHRISTIAN.

Et maintenant?

ROXANE.

Eh bien! Toi-même enfin l'emporte sur toi-même
Et ce n'est plus que pour ton âme que je t'aime.

CHRISTIAN, *reculant.*

Ah! Roxane!

ROXANE.

Sois donc heureux. Car n'être aimé
Que pour ce dont on est un instant costumé,
Doit mettre un cœur avide et noble à la torture ;
Mais ta chère pensée efface ta figure,
Et la beauté par quoi tout d'abord tu me plus,
Maintenant j'y vois mieux... et je ne la vois plus !

CHRISTIAN.

Oh !...

ROXANE.

Tu doutes encore d'une telle victoire ?...

Séquence VII – Absence

CHRISTIAN, *douloureusement*.

Roxane !

ROXANE.

Je comprends, tu ne peux pas y croire,
A cet amour ?...

CHRISTIAN.

Je ne veux pas de cet amour !
Moi, je veux être aimé plus simplement pour...

ROXANE.

Pour

Ce qu'en vous elles ont aimé jusqu'à cette heure ?
Laissez-vous donc aimer d'une façon meilleure !

CHRISTIAN.

Non ! c'était mieux avant !

ROXANE.

Ah ! tu n'y entends rien !
C'est maintenant que je t'aime mieux, que j'aime bien !
C'est ce qui te fait toi, tu m'entends, que j'adore,
Et moins brillant...

CHRISTIAN.

Tais-toi !

ROXANE.

Je t'aimerais encore !
Si toute ta beauté d'un coup s'envolait...

Oh ! ne dis pas cela !
CHRISTIAN.

ROXANE.
Si ! je le dis !

CHRISTIAN.
Quoi ? laid ?

Laid ! je le jure !
ROXANE.

CHRISTIAN.
Dieu !

ROXANE.
Et ta joie est profonde ?

Oui...
CHRISTIAN, *d'une voix étouffée.*

_____ (*fin s. VII*)

[*Temps.*]

Qu'as-tu ?...
ROXANE.

CHRISTIAN
Rien. Deux mots à dire : une seconde...

Mais ?...
ROXANE.

CHRISTIAN
A ces pauvres gens mon amour t'enleva :
Va leur sourire un peu puisqu'ils vont mourir... va !

Cher Christian !
ROXANE, *attendrie.*

Scène XIII – La Rupture CHRISTIAN, CYRANO

CHRISTIAN, *appelant.*
Cyrano ?

CYRANO, *reparaissant*.
Qu'est-ce ? Te voilà blême !

CHRISTIAN.
Elle ne m'aime plus !

CYRANO.
Comment ?

CHRISTIAN.
C'est toi qu'elle aime !

CYRANO.
Non !

CHRISTIAN.
Elle n'aime plus que mon âme !

CYRANO.
Non !

CHRISTIAN.
Si !
C'est donc bien toi qu'elle aime – et tu l'aimes aussi !

CYRANO.
Moi ?

reprise Séquence III

CHRISTIAN.
Je le sais.

CYRANO.
C'est vrai.

CHRISTIAN.
Comme un fou.

CYRANO.
Davantage.

CHRISTIAN.
Dis-le-lui !

CYRANO.
Non !

CHRISTIAN.

Pourquoi ?

CYRANO.

Regarde mon visage !

CHRISTIAN.

Elle m'aimerait laid !

CYRANO.

Elle te l'a dit ?

CHRISTIAN.

Là !

_____ (*fin s. III'*).

CYRANO.

Ah ! je suis bien content qu'elle t'ait dit cela !
Mais va, va, ne crois pas cette chose insensée !
Mon Dieu, je suis content qu'elle ait eu la pensée
De la dire, – mais va, ne la prends pas au mot,
Va, ne deviens pas laid : elle m'en voudrait trop !

CHRISTIAN.

C'est ce que je veux voir !

CYRANO.

Non, non !

CHRISTIAN.

Qu'elle choisisse !

Tu vas lui dire tout !

CYRANO.

Non, non ! Pas ce supplice.

CHRISTIAN.

Je tuerais ton bonheur parce que je suis beau ?
C'est trop injuste !

CYRANO.

Et moi, je mettrais au tombeau
Le tien parce que, grâce au hasard qui fait naître,
J'ai le don d'exprimer... ce que tu sens peut-être ?

CHRISTIAN.

Dis-lui tout !

CYRANO.
Il s'obstine à me tenter, c'est mal !

CHRISTIAN.
Je suis las de porter en moi-même un rival !

CYRANO.
Christian !

CHRISTIAN.
Notre union, sans témoins, clandestine,
Peut se rompre, si nous survivons !

CYRANO.
Il s'obstine !...

CHRISTIAN.
Oui, je veux être aimé moi-même, ou pas du tout !
Je vais voir ce qu'on fait, tiens ! Je vais jusqu'au bout
Du poste ; je reviens : parle, et qu'elle préfère
L'un de nous deux !

CYRANO.
Ce sera toi !

CHRISTIAN.
Mais... je l'espère !
Il appelle.
Roxane !

CYRANO.
Non ! Non !

ROXANE
Quoi ?

CHRISTIAN.
Cyrano vous dira
Une chose importante...

Christian sort.

Scène XIV – La Mort de Christian

ROXANE, CYRANO, *puis* CHRISTIAN

ROXANE.
Importante ?

CYRANO, *éperdu*.
Il s'en va !...

A Roxane.
Rien. Il attache, -- oh ! Dieu ! vous devez le connaître ! --
De l'importance à rien !

ROXANE, *vivement*.
Il a douté peut-être
De ce que j'ai dit là ?... J'ai vu qu'il a douté !...

CYRANO.
Mais avez-vous bien dit, d'ailleurs, la vérité ?

ROXANE.
Oui, oui, je l'aimerais même...
Elle hésite une seconde.

CYRANO, *souriant tristement*.
Le mot vous gêne
Devant moi ?

ROXANE.
Mais...

CYRANO.
Il ne me fera pas de peine !
-- Même laid ?

ROXANE.
Même laid !
Mousqueterie au dehors.
Ah ! tiens, on a tiré.

CYRANO, *ardemment*.
Affreux ?

ROXANE.
Affreux !

CYRANO.
Défiguré ?

ROXANE.
Défiguré !

CYRANO.
Grotesque ?

ROXANE.
Rien ne peut me le rendre grotesque !

CYRANO.
Vous l'aimeriez encore ?

ROXANE.
Et davantage presque !

CYRANO, *perdant la tête.*
Mon Dieu, c'est vrai, peut-être, et le bonheur est là.

A Roxane.
Je... Roxane... écoutez !...

[DETONATIONS].
[Ta-ta-ta !]

CYRANO, *se retournant.*
Hein ?

[DETONATIONS]
[Ta !]

CYRANO, *avec un cri.*
Ah !...

ROXANE, *voulant s'élancer.*
Que se passe-t-il ?

CYRANO, *vivement, l'arrêtant.*
Rien !

ROXANE.
Ces hommes ?

CYRANO
Laissez-les !...

ROXANE.
Mais qu'alliez-vous me dire avant ?...

CYRANO.
Ce que j'allais
Vous dire ?... rien, oh ! rien, je le jure, madame !
Solennellement.
Je jure que l'esprit de Christian, que son âme
Étaient...
Se reprenant avec terreur.
Sont les plus grands...

ROXANE.
Étaient ?
[Christian apparaît à ses pieds.] Avec un grand cri.
Ah !...

CYRANO.
C'est fini.

ROXANE
Christian !

[CYRANO].
Le premier coup de feu de l'ennemi !

CHRISTIAN, *d'une voix mourante.*
Roxane !...

CYRANO, *vite et bas à l'oreille de Christian.*
J'ai tout dit. C'est toi qu'elle aime encor !

Christian ferme les yeux.

ROXANE.
Quoi, mon amour ?

[DETONATIONS]
[Ta-ta-ta-ta !]

ROXANE, à Cyrano.
Il n'est pas mort ?

Séquence VIII – Deuil

CYRANO, ROXANE

Scène XV – Les Larmes et le sang

CYRANO, ROXANE

ROXANE.

Qu'est-ce que je disais?...

Cyrano, très pâle, paraît.

Ah! Ces teintes fanées...

Comment les rassortir?

À Cyrano, sur un ton d'amicale gronderie.

Depuis quatorze années,

Pour la première fois, en retard!

CYRANO, qui est parvenu au fauteuil et s'est assis, d'une voix gaie contrastant avec son visage.

Oui, c'est fou!

J'enrage. Je fus mis en retard, vertuchou!...

ROXANE.

Par?

CYRANO.

Par une visite assez inopportune.

ROXANE, *distracte.*

Ah! Oui! Quelque fâcheux?

CYRANO.

Cousine, c'était une

Fâcheuse.

ROXANE.

Vous l'avez renvoyée?

CYRANO.

Oui, j'ai dit :

Excusez-moi mais c'est aujourd'hui samedi,

Jour où je dois me rendre en certaine demeure;
Rien ne m'y fait manquer : repassez dans une heure.

ROXANE, *légèrement*.

Eh bien! Cette personne attendra pour vous voir :
Je ne vous laisse pas partir avant ce soir.

À ce moment, [quelques lettres tombent encore sur la scène].

CYRANO.

Les feuilles!

ROXANE

Elles sont d'un blond vénitien.
Regardez-les tomber.

CYRANO.

Comme elles tombent bien!
Dans ce trajet si court de la branche à la terre,
Et, malgré leur terreur de pourrir sur le sol,
Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol!

ROXANE.

Mélancolique, vous!

CYRANO, *se reprenant*.
Mais pas du tout, Roxane!

ROXANE.

Allons, laissez tomber les feuilles de platane...
Et racontez un peu ce qu'il y a de neuf.
Ma gazette?

CYRANO.

Voici.

ROXANE.

Ah!

CYRANO, *de plus en plus pâle, et luttant contre la douleur*.

Samedi, dix-neuf :

Ayant mangé huit fois du raisiné de Cette,
Le Roi fut pris de fièvre; à deux coups de lancette
Son mal fut condamné pour lèse-majesté,
Et cet auguste poulx n'a plus fébricité!
Au grand bal, chez la Reine, on a brûlé, dimanche,

Séquence VIIIa

Sept cent soixante-trois flambeaux de cire blanche;
 Nos troupes ont battu, dit-on, Jean l'Autrichien;
 On a pendu quatre sorciers; le petit chien
 De madame d'Athis a dû prendre un clystère...

ROXANE.

Monsieur de Bergerac, voulez-vous bien vous taire!

CYRANO.

Lundi... rien. Lygdamire a changé d'amant.

ROXANE.

Oh!

CYRANO, *dont le visage s'altère de plus en plus.*

Mardi, toute la cour est à Fontainebleau.

Mercredi, la Montglat dit au comte de Fiesque :

«Non!» Jeudi : Mancini, reine de France, -- ou presque!

Le vingt-cinq, la Montglat à de Fiesque dit : «Oui».

Et samedi, vingt-six...

Silence.

_____ (*fin s. VIIIa*)

ROXANE, *surprise de ne plus rien entendre se retourne, le regarde, et se levant effrayée.*

Il est évanoui?

Elle court vers lui en criant.

Cyrano!

CYRANO, *rouvrant les yeux, d'une voix vague.*

Qu'est-ce?... Quoi?...

Il voit Roxane penchée sur lui et, vivement.

Non, non, je vous assure,

Ce n'est rien. Laissez-moi!

ROXANE.

Pourtant...

CYRANO.

C'est ma blessure

D'Arras... qui... quelques fois... vous savez...

ROXANE.

Pauvre ami!

CYRANO.

Mais ce n'est rien. Cela va finir.

Il sourit avec effort.

C'est fini.

ROXANE, *debout près de lui.*

Chacun de nous a sa blessure; j'ai la mienne.

Toujours vive, elle est là, cette blessure ancienne,

Elle met la main sur sa poitrine.

Elle est là, sous la lettre au papier jaunissant

Où l'on peut voir encor des larmes et du sang!

Le crépuscule commence à venir.

CYRANO.

Sa lettre!... N'aviez-vous pas dit qu'un jour, peut-être,
Vous me la feriez lire?

ROXANE.

Ah! Vous voulez?... Sa lettre?

CYRANO.

Oui... Je veux... Aujourd'hui...

ROXANE, *lui donnant [la lettre].*

Tenez!

CYRANO

Je peux ouvrir?

ROXANE.

Ouvrez... lisez!...

CYRANO, *lisant.*

« Roxane, adieu, je vais mourir! »

ROXANE, *étonnée.*

Tout haut?

CYRANO, *lisant.*

« C'est pour ce soir, je crois, ma bien-aimée!

« J'ai l'âme lourde encor d'amour inexprimée,

« Et je meurs! Jamais plus, jamais mes yeux grisés,

« Mes regards dont c'était... »

ROXANE.
Comme vous la lisez,
Sa lettre!

CYRANO, *continuant*.
« ...dont c'était les frémissantes fêtes,
« Ne baiseronr au vol les gestes que vous faites :
« J'en revois un petit qui vous est familier
« Pour toucher votre front, et je voudrais crier... »

ROXANE, *troublée*.
Comme vous la lisez, – cette lettre!

La nuit vient insensiblement.

CYRANO.
« Et je crie :
« Adieu!... »

ROXANE.
Vous la lisez...

CYRANO.
« Ma chère, ma chérie,
« Mon trésor... »

ROXANE, *rêveuse*.
D'une voix...

CYRANO.
« Mon amour!... »

ROXANE.
D'une voix...

Elle tressaille.
Mais... que je n'entends pas pour la première fois!

L'ombre augmente.

CYRANO.
« Mon cœur ne vous quitta jamais une seconde
« Et je suis et serai jusque dans l'autre monde
« Celui qui vous aima sans mesure, celui... »

ROXANE
Comment pouvez-vous lire à présent? Il fait nuit.
Un long silence. Puis, dans l'ombre complètement venue, elle dit avec lenteur:

Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle
D'être le vieil ami qui vient pour être drôle!

CYRANO.
Roxane!

ROXANE.
C'était vous.

CYRANO.
Non, non, Roxane, non!

ROXANE.
J'aurais dû deviner quand il disait mon nom!

CYRANO.
Non! Ce n'était pas moi!

ROXANE.
C'était vous!

CYRANO.
Je vous jure...

ROXANE.
J'aperçois toute la généreuse imposture :
Les lettres, c'était vous...

CYRANO.
Non!

ROXANE.
Les mots chers et fous,
C'était vous...

CYRANO.
Non!

ROXANE.
La voix dans la nuit, c'était vous.

CYRANO.
Je vous jure que non!

ROXANE.
L'âme, c'était la vôtre!

CYRANO.

Je ne vous aimais pas.

ROXANE.

Vous m'aimiez!

CYRANO, *se débattant*.

C'était l'autre!

ROXANE.

Vous m'aimiez!

CYRANO, *d'une voix qui faiblit*.

Non!

ROXANE.

Déjà vous le dites plus bas!

CYRANO.

Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas!

ROXANE.

Ah! Que de choses qui sont mortes... qui sont nées!
Pourquoi vous être tu pendant quatorze années
Puisque sur cette lettre où lui n'était pour rien
Ces pleurs étaient de vous?

CYRANO, *lui tendant la lettre*.

Ce sang était le sien.

Séquence IX – Câlin

ROXANE, CYRANO

BIBLIOGRAPHIE

Edmond Rostand et *Cyrano de Bergerac*

- Calvié, Laurent. 2004. *Cyrano de Bergerac dans tous ses états*. Toulouse : Anacharsis, 237 p.
- Costentin, Catherine et Michèle Rosellini. 2005. *Cyrano de Bergerac: Les États et Empires de la Lune et du Soleil*. Coll. « Clefs concours. Lettres XVIIe siècle ». Neuilly : Atlande, 381 p.
- Cyrano de Bergerac. 1960. *L'Autre monde ou Les États et Empires de la Lune et du Soleil*. Ottawa: Le Cercle du livre de France, 244 p.
- Goldin, Jeanne. 1973. *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 273 p.
- Hamon, Philippe et Bruno Roger-Vasselin, dir. 2000. « Rostand ». *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris: Le Robert, p. 1172 à 1180.
- Rostand, Edmond. 2004. *Cyrano de Bergerac : comédie héroïque*, éd. présentée, annotée et commentée par Patrice Pavis. Paris : Larousse, 383 p.
- . 1983. *Cyrano de Bergerac*, éd. présentée et annotée par Patrick Besnier. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 366 p.

Le recyclage

- Klucinskas, Jean et Walter Moser, dir. 2004. *Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine*. Ottawa : University of Ottawa Press, 267 p.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris : Grasset, 389 p.

Le théâtre du XIXe siècle

- Autrand, Michel. 2006. *Le théâtre en France de 1870 à 1914*. Coll. « Dictionnaires et références : Série Histoire du théâtre français ». Paris : Honoré Champion, 367 p.
- Cardwell, Douglas. 1983. « The Well-made Play of Eugène Scribe ». *The French review*, vol. 56, no 6, p. 876-884
- Gengembre, Gérard. 1999. *Le théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*. Paris : A. Colin, 350 p.
- Hubert, Marie-Claude. 2005. *Les grandes théories du théâtre*. Coll. « U. Lettres ». Paris : Armand Colin, 271 p.
- Hugo, Victor. 1971. *Préface de Cromwell*. Coll. « Nouveaux classiques Larousse ». Paris : Larousse, 158 p.
- Pignarre, Robert. 1945. *Histoire du théâtre*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 127 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre et al. 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Nouv. éd. rév. et augm. Belval: Circé. 253 p.
- Stanton, Stephen S. 1957. « Scribe's "Bertrand Et Raton": A Well-Made Play ». *The Tulane Drama Review*, vol. 2, no. 1, p. 58-70.

Le corps et la danse

- Aslan, Odette (éd.), Georges Aperghis et C. Bernhardt. 2000. *Le corps en jeu*. Coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société ». Paris : CNRS, 421 p.
- Barba, Eugenio. 2004. *Le canoë de papier*. Coll. « Les voies de l'acteur », Saussan : L'Entretemps, 270 p.
- Barrault, Jean-Louis. 1946. *Mise en scène de Phèdre de Racine*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 218 p.
- . 1949. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Coll. « Bibliothèque d'esthétique ». Paris : Flammarion, 282 p.

- Cabado, Pascale. 25 septembre 2008. « Hugues Hollenstein : Parler avec son corps ». In *Voir.ca* : *Montréal*. En ligne. <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=60588>. Consulté le 9 août 2010.
- Chauchat, Alice. 2006. « Implications of conventional representation ». *Dance theatre journal*, vol. 22, no 1, p. 42-26.
- Copeland, Roger. 1985. « Theatrical Dance : How Do We Know It When We See It If We Can't Define It ». *Performing arts journal*, vol. 9, no 2/3, p. 174-184.
- Crémézi, Sylvie. 1997. *La Signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron, 138 p.
- Decroux, Étienne. 1963. *Paroles sur le mime*. Nouv. éd, rev. et augm. Paris : Librairie théâtrale, 206 p.
- Fernandes, Ciane. 2001. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre : the aesthetics of repetition and transformation*. New York : P. Lang, 146 p.
- Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Coll. « Librairie de la danse ». Chiron : Paris, 163 p.
- Féral, Josette. 2001. *Le corps en scène*. T. 2 de *Mise en scène et jeu de l'acteur: entretiens*. Tome 2 :. Montréal : Éditions Jeu ; Carnières : Éditions Lansman, 374 p.
- Ginot, Isabelle et Marcelle Michel. 1995. *La danse au XXe siècle*. Coll. « Librairie de la danse ». Paris : Bordas, 264 p.
- Heyraud, Sandrine. 2009. « Joséphina quand le mime prend la parole ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 104 p.
- Hoghe, Raimund. 1987. *Pina Bausch : histoires de théâtre danse*. Paris : L'Arche, 166 p.
- Izrine, Agnès. 2002. *La danse dans tous ses états*. Paris : L'Arche, 190 p.
- Kirby, Michael. « Danse et non-danse : trois continuums analytiques ». In Aperghis, Georges et al. 2000. *Le corps en jeu*. Coll. «Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société». Paris : CNRS, p. 209 à 218.
- Louppe, Laurence. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*, 3e éd. complétée. Bruxelles: Contredanse, 392 p.
- . 2007. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contredanse, 179 p.
- Louppe, Laurence, Jean Louis Schefer et Claude-Henri Buffard. 1988. *Jean-Claude Gallotta : groupe Emile Dubois*. Coll. « Série chorégraphies ». Paris : Dis voir, 126 p.

- Martin, John. 1965. *The Modern Dance*. New York : Dance Horizons, 123 p.
- Pardo, Enrique. 1998. «The Angel's Hideout: Between Dance and Theatre». *Performance research*, vol. 3, no 2 (été), p. 19-27.
- Pavis, Patrice. 2005. *L'analyse des spectacles : mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris : Armand Colin, 319 p.
- . 1996. *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 447 p.
- Shevtsova, Maria. 2003. « Performance, Embodiment, Voice : the Theatre/Dance Cross-overs of Dodin, Bausch, and Forsythe ». *New theatre quarterly*, vol. 19, no 1 (février), p. 3 à 18.
- Stuart, Meg. s.d. « Statements ». In *Meg Stuart: Damaged Goods*. En ligne. <http://www.damagedgoods.be/#/about/statements>. Consulté le 9 août 2010.
- Weiss, William. 1978. « À propos du premier festival canadien du mime et de la conférence nationale du mime ». *Jeu: cahiers de théâtre*, p. 105 à 108